

Une mort monstrueuse : Roque Dalton

Julio Cortazar

Dans la lutte contre les ennemis intérieurs et extérieurs des peuples latino-américains les pertes sont nombreuses et douloureuses. Très longue déjà est la liste des hommes et des femmes qui ont donné leur vie en combattant les tyrannies, les dictatures, les ingérences impérialistes dans nos pays. Chacune de ces pertes est irréparable, chaque trou dans les rangs est comme un morceau d'obscurité dans nos cœurs. Et cependant il est en chacune d'elle un exemple, une force qui illumine chaque journée d'un combat renouvelé, qui multiplie la volonté de poursuivre la lutte, jusqu'au but final. Les coups les plus fatals de l'ennemi se retournent contre lui parce que ses crimes renforcent la volonté de luttés de ceux qui ont vu tomber leurs compagnons et qui savent que la seule façon de les pleurer est de poursuivre le combat.

Mais que dire devant le cadavre d'un compagnon qui n'a pas succombé face à l'ennemi commun, mais qui a été assassiné de façon très trouble, dans le cadre d'une dissension partisane. Et que ses exécuteurs veulent faire passer pour un traître ? Je parle du poète Roque Dalton, assassiné dans son pays par des compatriotes, non pas par ceux qui asservissent le Salvador depuis des années et des années de sang et de vilenies, mais par un groupe de ceux qui prétendent le délivrer, au nom de la liberté et de la révolution.

J'ignore, et je crois que nous ignorons tous, les détails précis d'un crime qui surpasse en horreur les pires crimes qu'ait pu commettre l'ennemi intérieur et extérieur du Salvador.

Déclarations et contre-déclarations, mensonges et démentis se sont succédés avec la rapidité nécessaire à ceux qui ont besoin d'une certaine manière de se laver les mains d'un sang qui ne s'effacera jamais. Après de longues semaines où l'on put garder espoir, il faut accepter que Roque Dalton soit mort à cause d'une dissension entre les membres de l'E. R. P. : Armée révolutionnaire du peuple. La fraction responsable du « jugement » et de l'« exécution » a publié dès le début un communiqué où elle accusait Dalton de travailler pour la C. I. A. et d'avoir tenté son infiltration au sein du mouvement. De l'accusation, qui paraîtrait ridicule dans le cas de Dalton, si elle n'était aussi monstrueuse parce que provenant de gens qui se donnent le titre de révolutionnaires, je ne dirai rien... A quoi bon puisque Roque lui-même l'avait prévue avec une clarté qui aggrave la faute de ses assassins.

Une maison d'édition se prépare à publier un roman intitulé « Pauvre poète que j'étais » dont Roque m'avait donné à lire de longs passages. Dans ce roman, il est écrit (je dois la référence à Roberto Armijo) qu'à l'époque où le poète se trouvait prisonnier au Salvador, l'agent de la C. I. A. qui l'interrogeait lui dit ceci : « Ne crois pas que tu vas mourir comme un héros, nous avons les documents pour te faire passer pour traître. L'histoire aura honte et tes enfants. Ne compte pas que ta mort fera de toi un héros. » Cela se passait en 1964 ; plus de dix ans après cette indigne menace, nous la voyons s'accomplir littéralement. Le livre va circuler sous peu, avec sa terrible annonce de mort. Mais même si Roque n'avait pas dénoncé la menace de ses ennemis, l'accusation par quoi on prétend justifier son assassinat serait quand même monstrueuse, puisque non seulement elle comporte la calomnie la plus infâme que l'on puisse prononcer contre un combattant révolutionnaire, mais qu'encore cette calomnie provient de gens qu'il considéra comme ses compagnons dans la lutte politique du Salvador.

Il n'est donc pas surprenant que, ces dernières semaines, diverses voix indignées se soient élevées pour condamner l'assassinat de Dalton et le simulacre de justification par quoi on a prétendu le légitimer. Je viens de lire le magnifique texte d'Angel Rama qu'a publié, sous le titre « Roque Dalton assassiné », le « National de Caracas » du 13 juillet. Je veux en citer le début : « *L'horreur n'est plus en Amérique une « histoire extraordinaire » comme le pensait le poète nord-américain. Si quelqu'un a pu se dire « consterné et furieux » à propos de la mort de Che Guevara entre les mains de la dictature bolivienne d'alors, que dire de l'exécution du poète Roque Dalton par un groupe de guerrilleros salvadoriens ? L'incrédulité, la colère, l'horreur se succèdent devant cette feuille volante qu'a fait circuler fin mai, au Salvador, l'armée révolutionnaire du Peuple, s'attribuant l'exécution de Roque Dalton « parce que, militant de l'E. R. P., il collaborait avec les appareils secrets de l'ennemi ».* Trop peu de mots pour justifier une telle monstruosité et recouvrir de l'injure de traître le cadavre d'un homme qui pendant vingt ans s'est consacré activement à la cause révolutionnaire. »

Oui, vingt ans de lutte révolutionnaire, et pourtant Roque Dalton n'était pas un écrivain suffisamment connu en Amérique Latine. Sa mort réveillera beaucoup de ceux qui dorment, dans le champ de la critique. Bientôt commenceront les éloges, les exégèses. Tant mieux ; mais il me semble voir le sourire espiègle de Roque devant ce subit intérêt pour son œuvre et sa parole. Il ne m'a jamais donné l'impression de se soucier d'être relativement méconnu. D'autres choses, plus importantes, le faisaient vivre contre vents et

marées, contre exils et prisons, contre le harcellement quotidien du révolutionnaire qui se veut sur la ligne de feu.

Parler de R. Dalton, oui, bien sûr, mais sans oublier un seul moment l'admirable phrase du Che quand quelqu'un lui demanda sa profession : « moi, j'étais médecin », qui trouve écho et fidélité chez R. Dalton qui intitule son dernier livre : « Pauvre poète que j'étais. »

Parler du poète ; oui, mais du poète combattant, du révolutionnaire qui n'a jamais cessé d'être poète. De tout ce que m'a donné Cuba, je compterai parmi les choses les plus précieuses ma rencontre avec Roque Dalton et son amitié. Je ne sais pas au cours duquel de mes voyages dans l'île nous fîmes connaissance. Là où j'écris, je n'ai même pas les livres de Roque et les références chronologiques me font défaut. En tout cas, je suis bien sûr que nous nous sommes connus à « *Casa de las Americas* ». Nous devions faire partie par la suite de son comité de collaboration. Au matin, je vis arriver un garçon brun et maigre, au visage à la fois enfantin et plein de temps. Au début, nous nous trompâmes sur nos âges, nous fîmes les plaisanteries de rigueur, nous commençâmes à nous regarder vraiment. Je connaissais de nombreux poèmes de R. Dalton. J'admiraits son approche particulière de la poésie, marquée par la volonté de communiquer, de se rapprocher de n'importe quel type de lecteur, en évitant la vulgarité ou le populisme-suicidaire qui fait tant de mal à une bonne partie de la poésie révolutionnaire.

Nous parlâmes de cela en buvant du café et de l'alcool dans le vieux quartier de La Havane, ou pendant les pauses lors de notre travail à « *Casa* ». Pour Roque, qui s'étonnait quelque peu de mon admiration, il n'y avait rien de plus naturel que d'écrire ainsi, mais je prétendais, moi, que ce naturel devait avoir coûté énormément à un poète centre-américain.

Cela, bien entendu, le faisait éclater de rire, et chez Roque le rire était un de ses messages les plus directs et les plus beaux. Il riait comme un enfant, en se rejetant en arrière, et me traitait d'argentin, c'est-à-dire de renfermé qui sait voir tout de suite la paille dans l'œil du prochain mais pas la rhétorique du Rio de la Plata dans le sien. Alors je riais à mon tour, mais jamais je n'ai su rire ni ne saurai le faire comme Roque.

Pour ceux qui n'étaient pas au courant de son passé, cet homme simple et même anodin pouvait tromper physiquement le plus fin observateur. Jamais je ne l'ai entendu se référer à sa propre personne sauf lorsqu'il s'agissait de porter témoignage sur l'histoire de son pays, aux turbulentes péripéties de laquelle il avait pris part active. Point n'était besoin de connaître son passé pour se rendre compte que Roque Dalton avait une vision générale de la lutte révolutionnaire et que ses multiples errances de par le monde

lui avaient donné une expérience qui pesait dans ses jugements et ses opinions. Cela, joint à la poésie et au sens de l'humour, nous fit nous sentir amis dès le premier instant.

Maintenant que je ne parlerai plus avec lui, je pense que nous nous sommes vus très peu, que nous étions trop occupés à Cuba pour errer ensemble dans les rues, et bavarder dans les cafés et dans les hôtels. Et à Paris où nous nous sommes rencontrés deux fois, l'urgence des problèmes, des circonstances ne nous a pas laissé la liberté que nous aurions souhaitée pour parler de livres, de films, d'hommes et de femmes.

Parler avec Roque, c'était vivre plus intensément, comme vivre pour deux. Aucun de ses amis n'oubliera les histoires peut-être mythiques de ses ancêtres ; sa vision prodigieuse du pirate Dalton, les aventures des membres de sa famille. Et d'autres fois, sans vraiment le désirer, mais obligé par la nécessité de défendre un point de vue, le souvenir des prisons, de la mort présente, de la fuite à l'aube, des exils, des retours, la saga du combattant, la longue marche du militant. Ses poèmes, ses récits, contiennent plus ou moins ouvertement tout cela, et surtout ce qui fit de Roque Dalton un homme qui me paraît exemplaire : la vitalité, le sens du jeu, la quête de l'amour sur tous les plans, le doute plutôt que le dogme, la critique avant l'acquiescement. De tout cela témoigne la dernière lettre que j'ai reçu de lui, datée d'Hanoï le 15 août 1973 mais parvenue entre mes mains beaucoup plus tard, pour des raisons que je ne connaîtrai jamais. (Il y avait avec la lettre un chapitre et l'un des appendices-témoignages de son roman « Pauvre poète que j'étais »). Comme toujours avec moi, Roque était franc et direct. Nous nous étions heurté plus d'une fois sur le plan politique, et sur la conception que chacun avait de la littérature, à l'intérieur d'un schéma socialiste, et ces affrontements polémiques (malheureusement oraux pour la plupart) m'avaient fait beaucoup de bien, m'avaient appris beaucoup de choses, même si les divergences demeurent, tout ou partie.

C'est pourquoi l'annonce, au début de la lettre, ne me surprit pas : *« Je t'ai envoyé il y a plusieurs mois un petit article sur la Corée, où j'engageais fraternellement une polémique avec toi, au risque de paraître extrémiste et excessif, en essayant de dialectiser une relation Cortazar-Kim Sung. »* Je n'ai jamais reçu ce texte ni d'autres que Roque disait m'avoir adressés.

Je cite le passage parce qu'il le montre tel qu'il a toujours été, direct dans son attitude amicale, donnant affection et amitié précisément parce qu'il ne laissait pas de trêve, ne faisait pas de concessions. Dans cette même lettre, parlant de mon « livre de Manuel » qu'il attendait de pouvoir lire quand il rentrerait à La Havane, il disait : *« Ton pays va avoir grand besoin de tous ceux qui savent*

ou sentent que le talent sans émotion ne vaut pas un clou. Sais-tu que j'ai relu « Rayuela » justement ici, à Hanoï ? J'ai eu une histoire avec mon guide interprète vietnamien parce qu'un petit matin avec des menaces imminentes de typhon, je l'ai réveillé par un fou-rire. Le coupable c'était ce fou d'Uruguayen qui planifie la nouvelle société : l'histoire de la ferme où on élève des microbes et des baleines. Mais impossible de le lui expliquer ; il n'arrivait pas à comprendre pourquoi un « utopiste fou » me faisait autant rire. »

Une des images les plus nettes que je garde de Roque est liée à celle de Fidel Castro et à une très longue nuit à La Havane. A l'issue d'une journée de travail à « Casa », Fidel apparut à l'improviste à la fin du repas pour bavarder avec les membres du Jury du prix littéraire de « Casa ». Nous restâmes ensemble de 10 heures du soir à 6 heures du matin : trente personnes qui fumèrent la moitié de la récolte de tabac de l'année et posèrent mille questions qui obtinrent toujours réponse d'un Fidel infatigable. Plus d'une fois, les réponses furent très différentes de ce que certains attendaient et Roque semblait particulièrement s'amuser du désarroi qu'elles créaient dans des esprits monolithiques. Je me rappelle qu'à un moment donné on parlait de la guerre du Vietnam et quelqu'un traita de lâches les soldats nord-américains. Non seulement Fidel ne fut pas d'accord mais il affirma l'équivalence potentielle des soldats de quelqu'armée que ce soit, insistant sur le fait que leur conduite, leur courage et leur moral étaient le nécessaire résultat de la cause qu'ils défendaient, et qu'au Vietnam les soldats américains étaient vaincus d'avance et dans une certaine mesure de l'intérieur parce que leur cause manquait de justice et de vérité.

La fin de cette nuit, c'est pour moi l'image de Roque discutant avec Fidel du problème de l'utilisation efficace de je ne sais quelle arme. Echangeant des plaisanteries et en même temps défendant avec acharnement leur point de vue, chacun essayait de convaincre l'autre, par des démonstrations avec une mitrailleuse invisible qu'il maniait d'une façon ou d'une autre, se répandant en considérations qui m'échappaient complètement. Le contraste entre l'immense corps de Fidel et la silhouette maigre et souple de Roque nous divertissait infiniment tandis que la mitrailleuse abstraite passait de l'un à l'autre et se répétaient les démonstrations sans qu'aucun ne voulût céder un pouce de terrain. Le levé du soleil mit un terme au débat, en nous envoyant tous au lit.

Je reviens sur la dernière lettre que j'ai reçue de Roque. Maintenant mieux que jamais je sais pourquoi il a voulu me donner à lire quelques chapitres du roman qu'il venait de terminer. Quand le public le connaîtra, il comprendra ce que les assassins d'un homme tel que lui ne veulent pas comprendre, que ce soit au

Salvador ou dans n'importe quel pays du monde. Il comprendra que le chemin d'un véritable révolutionnaire ne passe pas la certitude, la conviction, le schéma simplificateur et manichéen, mais qu'on l'atteint et qu'on le suit au travers d'un enchevêtrement pénible de doutes, d'hésitations, de points morts, d'insomnies pleines d'interrogations et d'espoirs pour finalement toucher ce point de non retour. Cette merveilleuse crête de colline d'où l'on voit tout ce qui est derrière, tandis que s'ouvre au regard lavé, neuf, le panorama d'une réalité autre, d'un but enfin perceptible et accessible. En m'envoyant ces chapitres, Roque a voulu que je connaisse cet itinéraire intérieur et extérieur jusqu'au combattant, à l'homme qui a fait son choix et qui l'assume après un long processus critique.

Au-delà de nos divergences, il trouvait chez moi la même définition, le même espoir du socialisme que les monolithes de la révolution prétendent détruire au nom d'un assentiment dogmatique. Infiniment plus en avance que moi et que tant d'autres, puisqu'il avait su faire coexister la parole et l'action, il m'attendait généreusement à quelque coin de vie, il est arrivé avant, à ce qui n'était pas un but mais une embuscade, et il est arrivé parce qu'il avait choisi d'aller jusqu'au bout comme Che Guevara. Et pour cela, nous qui sommes restés en deçà par incapacité personnelle ou en raison d'une notion différente du terrain de combat, nous avons aujourd'hui le devoir de montrer le vrai Dalton devançant la pétrification facile et probable. Un héros ? oui, mais un héros qui, en plus de sa conduite politique inébranlable, laisse un testament : toute sa poésie et maintenant ce roman dont je ne connais que des fragments mais qui suffisent à montrer ce qu'il faut entendre par héros, face aux fabricants de statuts.

Il y aura toujours quelqu'un pour dire qu'il s'agit d'une œuvre de fiction et que les idées et les sentiments n'ont pas de raison de refléter celles de l'écrivain Roque Dalton. Pour ma part, je sais qu'il suffit de lire cette chronique de jeunesse pour trouver Roque corps et âme. Et son véritable héroïsme est d'avoir su atteindre un juste équilibre, un juste choix, après être passé par des étapes comme celle que reflète le fragment que je transcris. C'est le journal du héros de son roman :

« Qu'est-ce qu'ils me demandent ? » Renoncer et renoncer encore ? Sincèrement, je comprends la révolution et la trouve belle. J'y ai ma place, je crois, mes défauts et mes côtés sombres aussi. Car s'ils me disent que ce critère moral grâce à quoi je puis augmenter mes passions doit être combattu anihilé, je réponds, farouchement s'il le faut, que c'est pour cela que je vis et pour cela que je suis entré dans les rangs de la Révolution. Je comprends que je suis un homme compliqué. Mes critères aussi — c'est logi-

que ! Ils ne constitueraient pas le meilleur ordre du jour pour une réunion de jeunes communistes aux candeurs obstinées. Mais n'y aurait-il pas des gens mûrs dans la révolution ? « Le communisme, jeunesse du monde » ce serait péjoratif ? Je m'explique, j'accepte que passe pour normal (aujourd'hui) de maintenir hors de portée d'un jeune menuisier salvadorien les meilleurs livres de H. Miller. Il est des tutelles nécessaires, filles de ce que j'appellerais « l'amour lucide » qui peuvent s'exercer avec sympathie et profit, à condition de reconnaître leur nécessité comme éphémère, historique. Mais en même temps, je considère que les intellectuels de la Révolution, concrètement ses écrivains, doivent apprendre de Miller une série de techniques formelles indispensables (la sincérité de Miller, en l'occurrence, est un aspect de sa technique, sans que cette opinion soit une censure tacite) et d'autre part (la censure visible) ils ne doivent pas négliger l'aspect de critique de la société nord-américaine, qui n'est pas loin d'être une des questions fondamentales de l'œuvre de Miller, d'autant plus valable qu'elle nous met en contact, à un niveau jamais atteint auparavant par la plupart des grands écrivains nord-américains, avec les tares de l'âme individuelle des habitants de ce pays-monstre par excellence.

C'est-à-dire que même en acceptant les risques que toute position exceptionnaliste implique, je crois que la révolution doit avoir une politique pour me traiter, pour traiter toutes les personnes qui comme moi, ne font rien d'autre que refléter, avec les évidences les plus aiguës (cela étant dû au talent ou à l'irresponsabilité, on ne peut pas trancher) les complications du monde actuel, dont les transformations seront opérées par les révolutionnaires. Amen. »

Ces réflexions correspondent à la jeunesse du protagoniste au Salvador, au temps de la dictature de Lemus, mais elles furent écrites bien plus tard par Roque, lorsqu'il avait déjà parcouru la plus grande partie du chemin qui devait déboucher sur son horrible assassinat. L'homme avait cessé d'être le garçon perplexe et hésitant que dépeint le roman, et cependant ce garçon a les pensées de l'homme qui, si longtemps après devait écrire ce livre. Là, je le répète, réside le véritable héroïsme d'un révolutionnaire comme Roque Dalton capable de maintenir vifs les réflexes dialectiques qui donnent à l'être humain sa dimension la plus valable. Il ne lui aurait pas déplu, je le sais, que j'achève ici cette condamnation de tous ses assassins, ceux qui physiquement l'ont tué, et ceux qui l'auraient tué en toute occasion et en tout lieu possible, par ce fragment d'un poème que Roque a inclus dans son roman et qui le montre tel qu'il fut, tel que nous le garderons toujours dans notre cœur :

Je prends possession de toutes les histoires et de tous
les visages, jamais le cœur ne se lasse de connaître tous
les habitants de la terre
bien qu'en tout lieu l'histoire de Caïn et d'Abel
soit aussi vieille que le commencement du monde ;
et en tout lieu la face du diable ou celle de l'ange
se montre changeante et sardonique
J'aurais tant désiré arriver à bon port
mais c'est comme dire « arriver au paradis »
Cependant je vis et je foule la terre
Les vents du Caraïbe apportent des rêves vagues
et le monde semble être d'aplomb soudain
Il faut aller chercher de nouveaux alisées
et supposer que parfois
c'est la boussole qui nous rend fous
qu'encore existe un pouce de terre
non décrite, en aucune des cartes marines
Et l'on finit étranger au monde, mort
en plein champ.

(Traduit de l'espagnol par Jacqueline LABROT-SALVAT
et Paul Louis ROSSI.)

De ses nombreuses années de militantisme, de ses convictions révolutionnaires, de sa constante combattivité, de ses prisons, de ses errances, de ses exils, de sa souple et inébranlable fidélité à la lutte pour la libération de son peuple, de son retour au front, l'arme à la main, ceux qui furent ses compagnons, qui combattirent à ses côtés peuvent en témoigner. Et tout verdict, et tout témoignage lui sera favorable. Je veux faire l'éloge de cette autre bataille complémentaire que Roque Dalton a livrée, comme poète, sur le terrain de la production textuelle. Bataille pour préserver la complexité significative, la mobilité dialectique, la multiplicité polyphonique, la pullulante prolifération, la simultanéité dissonante, la fluide polysémie, la pluralité dialogique dans l'interprétation et la représentation de la réalité. Bataille pour préserver, avec autant d'humour que de lyrisme, le clair-obscur modulé, les hauts et les bas contrastant entre main et contre-main, entre marque et contre-marque, entre position et contre-position, le contrepoint d'une expérience personnelle du monde de tous, monde où il a toujours tenté de s'insérer comme activiste. Bataille pour ne pas immoler, sur l'autel de l'urgence simplificatrice à laquelle il a répondu comme soldat, les exigences inhérentes à la configuration du langage, à la figuration par le langage. Bataille contre toute théorie dogmatique, contre toute esthétique sclérosante, contre tout excès de détermination idéologique. Bataille pour conjuguer concrètement, hors de tout vedettariat et de toute conversation de salon, avancée politique avec avancée poétique. Le processus d'ouverture de ses signes, la conquête de la plurivalence polymorphe, son abandon progressif des protocoles établis, des modèles reconnus, sa façon de contrevenir aux règles usuelles pour arriver à communiquer un événement textuel aussi riche que son référent extra-textuel sont manifestes. Le chemin qui va de *La mer* (1962) à *Taverne et autres lieux* (1969) passe de tellurisme tropical, de la surcharge sonore, de la distorsion hyperbolique, de l'allusion métaphorique, de l'onirogénèse hallucinée, de la fièvre viscérale, de la verbosité séminale (poésie ensemencée, poésie semence) de la parole possédée à la parole possessive, de l'onctueuse parole charnelle à une autre, plus prosaïque, plus lucide, plus colloquiale, plus ludique, plus experte, plus événementielle par son immédiateté anecdotique, par sa liaison explicite avec la tangible contingence du poète, avec l'histoire individuelle et collective. Au pathétisme retentissant et ténébreux du régime nocturne, à la rapsodie impromptue des descentes convulsives au fond de la fange génitrice, succède une ascension à la surface de l'occurrence quotidienne transcrite avec vivacité par un registre changeant, par un discours

accidenté, polyvalent, métamorphique, polytonal, imprévisible, avec les ruptures et les dénivellations humoristiques de *Taverne*. Le *Tour de l'offensé* (1964) part, sonnante haut, de la barbarie ampoulée, d'une luxuriante théâtralité qui met en scène à la fois des anges dépravés, des monstres de soie, des meutes de cobalt.

Dalton fait résonner la corde lugubre, celle de la parole pulsionnelle ; celle de l'intensité sinistre d'un eros dissolvant, pervers, qui pompeusement pousse l'imagination à se loger dans les profondeurs des mélanges confus. Tout est déchirement, écroulement, précipitation, vertige, aveuglement, naufrage. Vision désintégrant, encline à représenter avec une tragique amphise les climax macabres du déchaînement destructeur.

Dalton part de la poétique mythico-métaphorique, de la fluidité fabuleuse, de l'épanchement d'une imagination amplificatrice et transfiguratrice, de la surcharge et de la bigarrure fantaisiste, de la fantasmagorie taciturne des bourbiers, du langage-trombe, d'une toile d'araignée funeste. La poésie est alors l'espace où il inscrit, en les magnifiant avec passion, ses hallucinations.

Auto-référent, auto-expressif, auto-phagique, le poète personnalise sa parole au maximum pour y installer les traits de son portrait imaginaire. Le Dalton juvénile, au moyen d'excès antipodiques, se représente comme un héros néfaste, comme un ange déchu, comme un sectateur de la tendresse. Dans le drame délirant de la vie, il s'adjuge le rôle protagonique :

*Blessé gravement à vie
courant tout le long des miroirs
des râles des chiffres nus
errant saluant les prophètes abolis
— naufragé domestiqué par la foule
mendiant de la clarté vautre dans la coupe
vieil enfant qui sait toutes les réponses
amant à bouffées sèches déployées
bête déserte comme cendre creuse
fils de couleur courbe détaché de la glotonnerie superflue —
je vais de l'avant fixement me voyant
sans ciller nu à ma manière
farouchement comme une épine stérile vieille
communiant sous clef et cloison
avec tous les maladroits légataires de la compassion pure.*

*(et parviennent les voix en torrent dilaté
apostat heureux
fugitif félicitable
donneur de baiser taciturne*

*fils décharné
époux fuyant
militant convict
éberlué voisin de tous
imbécile tendre
enfant
enfant idiot
ange grotesque
confus tremblant !)*

(Le disciple V.)

C'est là un autoportrait transposé, transfiguré par l'intensification anti-thétique, par l'effusion hyperbolique. Il s'agit de faire affleurer métaphoriquement la personnalité profonde. Les contrastes extrêmes opèrent comme des indices d'une humanité maximale. Il n'y a pas de relation expresse avec la biographie anecdotique.

Amour et mort sont deux axes révélateurs d'un changement de vision qui entraîne un changement de poétique, un changement de message qui engendre un changement de support. Au travers de ces deux éléments apparaît clairement le passage de la luxuriance naturalisante, de l'expressionisme redondant, à une constance non égocentrique de la réalité, transcrite au moyen d'un langage plus neutre (plus tendre, moins élaboré, plus économe). Ainsi Dalton passe du martyr amoureux, de l'amour maudit, du tourment grandiloquent :

*Tu peux rire, chienne empoisonnée
habille-toi dans d'autres chambres lentes
désirées comme la nuit ou ce que le cœur sait
pends-toi à un nouveau cadavre
à un nouveau lutrin peureux
laisse-moi
même la colère pourrit
laisse-moi inaugurer mon suave dégoût
laisse-moi nettoyer seul
ta longue trace de sang.*

(La nuit II.)

Il passe du mélodrame romantique à la relation accueillante avec la femme complémentaire, à la tranquille conjonction avec la femme-refuge. Il passe de l'antagoniste à l'alliée, de la bataille sexuelle à la coalition amoureuse :

*Ton sexe accueille ma partie terrible
la couvre comme une mère belle d'un nid de feu
délectable
comme une aile se fait interminable fleuve*

*Alors
seulement alors nous comprenons
qu'encore nous ne savions rien de la vie.*

(La leçon.)

La nuit, funeste et maternelle, unit la mort à l'amour (p. 4, l. 8). Dalton, d'un côté, représente, visionnaire, une mort passionnelle et pulsionnelle : fascination des puissances des ténèbres. La mort agit comme fervent ferment de l'imagination. Il s'agit au début d'une mort fantastique :

*toi avec tes fleurs de palpitante boue
le pétale vide de splendeur
froid toujours plus froid froid toujours plus froid
embrasant faisant marcher sa glace
son haleine mortelle
s'échappant d'une grotte où tout est reptile
même la stalactite rugueuse
et le ruisseau salin jamais jamais
touché par la lumière*

Puis, vécu dans l'expérience directe de la fin, de la disparition de femmes et d'hommes réels — les assassinats, le soldat inconnu, la vieille amante, les amis intimes, l'irlandais errant — la mort s'intègre à l'événement coutumier, se fait silencieuse évidence. Sa transcription perd de son ostentation, perd emphase et ornements ; son efficacité provient de la réduction rhétorique :

*Elle était impressionnante, dis-je, impressionnante
Sans jactance dans sa mort comme toutes,
sans vouloir rien dire depuis son ordre implacable
depuis son enveloppante tranquillité
sa quiétude déjà réclamée par la terre.*

(Cadavre.)

Le tour de l'offensé a deux autres axes vertébraux : patrie et politique. Instances connexes, bien qu'elles discourent séparément. Plus tard, dans *Taverne*, elles s'entremêleront en une même texture. La

Patrie est prétexte à une élégie furibonde, à un faste iconique, à une lamentation spectaculaire :

*Loin de là où les jardins attendent à leur beauté
avec les couteaux que leur cèdent la fumée ;*

loin,

loin,

*loin de là où l'air est une grande bouteille grise ;
de là où tous offrent de terribles bulles de savon
et les anges dépravés boivent avec de cyniques enfants
le poison de l'apostasie contre les aurores qu'ils peuvent ;
loin de la médisance des masques
loin de là où les dénudées n'aveuglent pas avec la lumière de
leur peau ;*

loin de la consolation des vomissements.

(Loin est ma patrie.)

C'est encore la mère-terre, depositaire de l'énergie originelle, la fécondatrice qui prodigue sa puissance, la prodigieuse magnificence de la géographie natale. Dans *Veuve des Volcans* Dalton l'évoque rituellement au travers du vaste catalogue de ses attributs. L'imagination s'acclimate pour s'installer utérinement dans le sein de cette puissance génitrice, pour la recréer en représentant, au moyen de dynamiques intervalences entre tous les règnes naturels, sa formidable mutabilité. Mimétique, l'imagination se topicalise pour inscrire le luxuriant référent qu'est la forêt salvadorienne. Plus tard dans *Taverne* se produira la déflation humoristique de ce pays en réalité minuscule, opprimé, bouleversé. L'humour s'exercera par la suspension du jugement ou de la réaction affective, par la rupture du protocole, par la surprise, par l'irrévérence, par un ex-abrupto tonal, lexical, par la diminution diphorique, par le fait de magnifier le trivial ou de trivialiser le magnifique, par l'utilisation ironique des stéréotypes, par la relativisation, par la réduction à l'absurde.

L'axe politique subit lui aussi cette mutation de la grandiloquence au dépouillement, de la floraison ahurissante à la platitude. C'est la constance neutre du monde environnant qui permet à Dalton de sortir du tourbillonnant égocentrisme, de l'autophagie pathétique, des interpositions de fantasmes, du subjectivisme expressionniste, de la passion centripète. *Le tour de l'offensé* inclut une scène de portraits de prototypes sociaux, en style *cool* : le mécanographe servile et prudent ; les bureaucrates ou la petite-bourgeoisie gonflés par une ascension mesquine qui soumet leur vie à la plus conventionnelle des routines, le voisin en règle avec les us et coutumes

et qu'un faux-pas transforme en réprouvé, en communiste ; le muet parce que pusillanime, le bavard fanfaron, le nouveau riche vaniteux, le soldat humilié par l'officier, l'ouvrier acculé par l'exploitation, le bourreau par la haine, le traître qui abdique sa colère et se laisse tenter par la prébende des maîtres. La fougue naturelle se retient pour ne pas distordre l'objet de la représentation. L'entreprise vise d'autres consciences que celle de celui qui énonce. Le poème coupe son cordon ombilical ; le poète quitte l'espace scénique ou tout au moins cesse d'être l'acteur principal. La perception se dépersonnalise, le registre descend d'un ton, les métaphores se font rares, le langage devient moins figuré, il ne se permet plus que quelques transpositions ironiques. Il se produit un passage du psychologisme au sociologisme qui implique un changement de poétique, de vision et de version.

De la singularisation individuelle s'obstinant dans l'auto-expressivité et la tendance à l'idiolecte on passe aux attributs génériques de groupes inscrits par une langue moins stylisée, plus commune. Entre ces deux pôles fluctue alternativement *Le tour de l'offensé*. Plus tard, dans *Taverne* s'établira à l'intérieur du texte lui-même le contrepoint réactif d'une vision plurifocale où coexistent la transcription littérale d'autres voix que celle de l'émetteur avec des passages personnels d'effusion élégiaque : contrepoint entre le fantastique et le factuel, entre le principe de plaisir et celui de réalité.

Seule la perspective de la révolution, en tant que projet radical, avenir imaginaire, permet à la fantaisie de prendre possession de cette aspiration et, l'amplifiant apocalyptiquement, de le peupler des projections du désir. La poésie, médiation distantiatrice de l'existence aliénée, permet de recréer l'expérience réelle restreinte, permet de figurer la plénitude irréalisable. Avivant la conscience du rognage, la poésie oppose à l'ordre oppressif l'émancipation onirique. A la violence réductrice du monde possible il oppose la subversion rédemptrice :

*Te souviens-tu quand nous parlions des statues de Bruxelles ?
des rois anglais aussi fragiles dans notre monde
que des tasses de thé,
de la révolution, que tu voyais
comme une gracieuse bourrasque
comme une avalanche de vent qui laisserait cependant volatiles
et vivants pour toujours*

les ballons rouges des enfants.

(Carte postale à Luis Martinez Urquía.)

La poésie se rattache indissolublement à la révolution. Révolution, temps de complétude, comble vital et sémantique, temps de la plus grande intensité et consistance, accès communautaire à la pleine humanité, elle doit être aussi comble poétique. *Taverne et autres lieux* a pour épigraphe une affirmation de l'identité entre poésie et révolution :

*Je suis arrivé à la révolution par la voie de la poésie
Tu pourras arriver (si tu le désires, si tu sens que
c'est pour toi nécessaire) à la poésie par la voie de la Révolution.*

Poétique et politique apparaissent conjuguées dans *Taverne*. Dalton cherche le point de fusion des antinomies, un rapprochement réciproque qui reconnaisse les spécificités respectives, un respect mutuel. *Taverne* est une galaxie de signes, une pollution sémantique autour de multiples pôles d'attraction. Poétique, politique, pays, histoire (la macro-histoire mondiale et son spécimen, la micro-histoire personnelle) discutent, dialoguent, résonnent, réverbèrent, traversent tout le texte en s'accompagnant, en s'interceptant, en s'entrecroisant, en s'enchevêtrant.

Pour Dalton, les mots sont des réalités intrinsèques, des énergies corporelles qui engendrent leur propre signification. Les mots, hors de leur insertion dans la séquence informative, sonnent bien ou mal selon leur teneur, couleur, chaleur, température particulières. Jamais ils ne sont univoques, transmetteurs de sens extra-verbal, véhicules serviles d'un message référentiel :

Un des crimes les plus abominables de la civilisation occidentale et de la culture chrétienne a été précisément de convaincre les grandes masses populaires de ce que les mots seuls sont des éléments signifiants. (...) Personne ne baptise son fils du nom de Sisebut sans ressentir les symptômes de la méningite pendant quelques secondes. (...) Pourquoi un mot dépourvu de sens tabou sonne-t-il mal, si ce n'est à cause de quelque chose d'intrinsèque à lui-même, à sa conformation, à son être, qui est indépendant de sa fonction la plus commune, laquelle, d'autre part, n'a pas nécessairement à être l'unique, ni même la principale.

(Avec des mots.)

Les mots possèdent d'inépuisables résonnances : ils carillonnent, se répercutent, résonnent, ils sont catalytiques, vibratiles, rayonnants : ils étincellent, réfractent, miroitent. Ils projettent vers l'extérieur et vers l'intérieur leur univers. Ils ne peuvent être utilisés indifféremment, ils ne doivent pas être galvaudés, ce sont des entités puissantes : ils ont un tempérament. Posséder la parole c'est possé-

der le principe vital ; le don de la parole est un don fécondant, il équivaut à un monde plein, au plein usage des facultés. Perdre la parole, c'est s'engourdir, vieillir, devenir stérile, se vider :

Homme sans parole n'est pas synonyme de monde mais de zombie. Un poète sans parole peut continuer à publier des petits livres dans des éditions de luxe et donner des cocktails pour subsister dans les pages littéraires, ou même entrer dans les Académies ou les clubs. Mais si Neruda, pour citer un exemple, a quelque chose d'un zombie à partir de Résidence sur la terre, comment découvrir, reconnaître et classer le virus de la mort, le profil cadavérique de ses livres postérieurs, la masse visqueuse éliminable pour isoler les éléments architectoniques qui maintiennent la physiologie de la locomotion et les incartades respiratoires d'un mort vivant que le sel empoisonnerait ; c'est-à-dire, en fin, comment différencier un mot vivant d'un mot déjà prêt pour le cimetière ?

(Avec des mots.)

Dalton se révolte contre la distorsion, l'abus, le mépris, le détournement de sa fonction du mot, contre le nivellement et la répression du langage, contre le réalisme normatif, restrictif, monosémique, qui prétend limiter le mot au sens licite, au sens commun, au sens pratique : « Non, non, l'art est un langage — lit-on dans *Taverne* — (le réalisme socialiste a voulu être son espéranto : les choses de la vie de Madame Trépat, Berthe Trépat) » (p. 173). Dalton se révolte contre la censure politique qui dénigre tout traitement artistique du mot, toute manipulation qui ne corresponde pas à la valeur d'usage. Il se bat pour un réalisme qui reconnaisse la réalité verbale, pour un matérialisme qui apprécie la matérialité de la langue. Dalton veut décartonner par l'humour profaneur tout sanctuaire, contrarier par l'irrévérence moqueuse, le bouleversement ironique, par l'inflation ou la déflation satiriques toute tendance à la rigidité, toute cristallisation institutionnelle, toute fixité conventionnelle, tout ce qui est susceptible de solidifier, immobiliser et simplifier l'interprétation du réel :

*Accomplis maintenant ton devoir de conscience
(ce serait la même chose de dire : « tes obsessions »)
dis que penser au communisme sous la douche est sain
— et, du moins, sous les tropiques, rafraîchissant —
Oh, arbitre avec toute la barbe de ta jeunesse :
si le Parti avait le sens de l'humour
je te jure que dès demain
je me consacrerai à baiser tous les cercueils possibles
et à mettre au point les couronnes d'épines*

**MAIS ÇA C'EST CONFONDRE LE PARTI
AVEC ANDRÉ BRETON !**

Mais, et la tendresse ?

**MAIS ÇA C'EST CONFONDRE LE PARTI
AVEC MA GRAND-MÈRE EULALIE !**

(Taverne.)

Il se gausse aussi dans *Le moderne* (1951) de l'excès d'ouverture, de l'excessive gratuité d'une certaine poésie actuelle. Dans un collage insensé il juxtapose avec la plus haute fantaisie les séquences les plus dissemblables possibles pour parodier la liberté d'association des poétiques aléatoires. Dalton postule une poétique dont les conflits sont les réacteurs. Ni idéalisme romantique, ni surréalisme rêveur, ni subjectivisme existentiel. Ni magie ni extase ni spiritualité ni transcendance. De même qu'il rejette la soumission réaliste, l'explicitude pédagogique, la servilité documentaire, il ironise à propos de l'excès d'intériorisation du psychologisme individualiste et de l'excès de distanciation de l'esthétisme de la sublime transparence (« les poètes mangent beaucoup d'ange en mauvais état »). Il rejette les poètes crépusculaires, le pathétisme catastrophique, toute sorcellerie, le culte du mystère, toute attribution épiphanique, tout ésotérisme, toute liturgie. Il rejette la stylisation trop raffinée, la poésie joyau enchâssée et son contraire, la poésie naturaliste orgiaque, celle de l'onirisme cosmologique ; il rejette la poésie doctorale, l'excessif lest/gnomique, le culte de l'antiquité, l'exploration des recoins les plus cachés, les recherches dans les profondeurs de la de la conscience.

Il confronte la fonction, le pouvoir d'intervention de la poésie à l'actualité la plus terrifiante, les bombardements au napalm sur le Vietnam. Il ne laisse aucune place au poète lunatique, au rapsode de l'indicible. Il n'y a pas de sublimation, d'envol évasif ou d'emphase harmonique qui puisse résister à l'avalanche de la réalité latino-américaine, il n'y a pas d'abstraction ou de parenthèse capable de supporter une telle pression de l'histoire. Il postule la caducité, pour des raisons de force historique, de la poésie de l'absence, de l'onction, du détachement, de la cachette, de la claustration, de la retraite. Cette suspension implique de relativiser mais non d'invalider le pouvoir poétique. La poésie fait front à la contrainte et à l'asservissement. La poésie est un réactif contre l'abattement de la prison, elle peut affronter jusqu'à l'étouffement d'une condamnation à mort :

Et n'importe où la dernière des choses enfouies ou clouées sera moins prisonnière que moi.

(Bien entendu, avoir un morceau de crayon et du papier — et la poésie — prouve que quelque concept enflé universel, né pour être écrit avec une majuscule — la Vérité, Dieu, l'Ignoré — un jour béni m'a inondé et que je ne suis tombé — en chutant dans ce puits obscur — qu'entre les mains de l'opportunité pour lui donner la consistance voulue devant les hommes.)

Je préférerais, cependant, une bonne promenade dans la campagne. Même sans chein.

(Poèmes de la dernière prison I.)

L'humour anticlimatique allège la charge sentimentale, diminue le magnifique, rabaisse le transcendant, dégonfle l'ampoulé.

Je crois que ce qu'il y a de plus signifiant chez Dalton c'est son désir de s'historifier, son obstination à représenter de façon appropriée la fluide trame temporelle de conscience et de monde, cette oscillante, cette mouvante intersection de la réalité, tantôt coïncidant, tantôt divergeantes du moi qui l'inscrit dans son hétérogène simultanéité. Bien que vectoriel, son historicisme ne tolère ni le linéaire ni le monodique, ni dogme, ni fixité. Il s'agit d'une apposition dialectique, de relativité communicante, entre le social et le personnel, en quête de la concertation la plus riche, en quête du dénominateur commun le plus juste mais non réducteur.

Résonateur de l'histoire et son conducteur électrique, Dalton ne se sent ni prophète ni guide, ni chroniqueur, ni analyste. Il ne se prend pas pour le transcritteur délégué par la communauté, pour le porte-parole du peuple. Il ne fait pas taire sa propre voix pour se présenter comme rapsode collectif. Il ne chante pas l'égos idéalisé de la saga sociale. Son registre est l'un des registres possibles d'une expérience significative du monde, expérience qui ne tait pas l'inévitable instance personnelle, qui émerge de tout texte ou le sous-tend. Il appose son signe à côté d'autres signes, sa locution à côté de celle d'autres locuteurs, il entremêle à la multivocité du réel, d'un réel saisi comme l'interaction de la totalité de l'événement profus, cet esseim, ce grouillement.

Si la réalité est bouillonnante, si elle est réulsive et si on veut la capter véritablement, le livre doit se faire ce que *Taverne* représente : « une alarmante fourmillière ».

P. S. — Comme complément de cette interprétation de la poésie de Roque Dalton, on peut consulter mon exégèse *Taverne et autres lieux* dans *Poésie hispanoaméricaine 1960-1970* (Anthologie à travers une joute continentale), Siglo XXI éditeurs, Mexico, 1972, pp. 26 et ss.

J'ai toute la vie pour marcher... *Joaquin G. Santana*

CHANSON SIMPLE POUR ROQUE DALTON

J'ai toute la vie pour marcher
chantant l'amour sous les balles
avec toi, mon frère, de par le monde,
inaugurant prodiges et arcs-en-ciel,

volant sur la mer avec nos ailes.

J'ai toute la vie pour marcher
traquant le tigre cruel et les panthères
à travers forêts et majestueux silences,
sous les lunes, les oiseaux et les fleurs,

jusqu'au lieu où tu rêves à des printemps.

J'ai toute la vie pour marcher
dans le droit fil de ton ombre et de ton sort,
ta chanson sur l'épaule comme un hymne,
en un automne libéré des périls

puisque, de la mort, tu nous reviendras.

J'ai toute la vie pour marcher
entre tous les soleils, fiancées et extases.
Je sais qu'un jour j'irai là où tu es
portant les roses du peuple en ta mémoire
un jour je poserai mon cœur près de tes os.

(Traduit de l'espagnol par François FEBRER.)

LA DECISION

Le cœur suffit — bien qu'il ne soit pas
cet animal fougueux que nous imaginions —
pour boire passionnément l'amour et les couteaux qui nous
entourent.

Tout l'énorme ville se voit prisonnière en ce coin de rue qui est
comme un grand œil
s'ouvrant jusqu'où l'infini demande trêve à la soif qu'ont les
hommes d'aller au-delà.

Moi, j'ai déjà racheté ma fulgurante image :
je nie l'extase et exalte les sérénités amères
je dis qu'avec un petit sourire et le vieux costume propre
j'accepterais toutes les morts qui me reviennent
même celles de ces femmes aux yeux de sources que j'ai laissées
enfouies dans le silence
Se palpant — mains salées par les larmes — l'âme que j'ai
meurtri sous la corne de mes sabots.

Tout fut décidé il y a déjà de longues secondes — Oh cet entêtement
que met à tomber dans la vie mon histoire rapide
et les tiédeurs fraternelles ne sont alors plus nécessaires et la saison
de la tendresse en cette année nocturne de douze heures.

Cependant — oh appétits trompeurs ! — mon sourire s'échappe vers
ces doux efforts comme une fraîche colombe verte
et vous pouvez à nouveau m'appeler le frère pauvre le pauvre
camarade déchiré
reconnaisant comme un chien pour son pain de chaque nuit.

Ah, de la mort : qu'importe, lancez les profonds hameçons
appâtez même la vie, si vous voulez, comme une avalanche
postérieure
accepter c'est être et j'ai tout accepté
tout
même ce que vous ne voulez pas dire de peur d'une complicité
toujours mortelle dans sa tenace tiédeur.

LA DECISION

(Juarez y Balderas, 21.30 PM.)

Y aunque el corazon no sea el brioso animal que presentiamos
basta para beber apasionadamente el amor y los cuchillos que nos
rodean.

Toda la ciudad gigantesca vése prisionera en esta esquina que es
como un gran ojo abriéndose
hasta donde el infinito pide tregua a la sed de ir mas alla que
tienen los hombres.

Yo ya rescaté mi senal fulgurante :
niego el éxtasis y exalto las serenidades amargas
digo que con una pequena sonrisa y el viejo traje limpio aceptaré
todas las mnertes que me corresponden
aun las de aquellas mujeres de ojos manantiales que dejé hundidas
en el silencio
palpandose con las manos salobres de lagrimas el alma que maceré
con mis bellas pezunas.

Todo fue decidido ya hace largos segundos — oh aferramiento con
que en la vida cae mi veloz historia
de modo que son innecesarias las tibl ezas fraternas la estacion de la
ternura en este ano nocturno de doce horas.

Sin embargo — oh apetencias traidoras! — hacia esos dulces
esfuerzos se escapa mi sonrisa como una fresca
paloma verde
y de nuevo podéis decirme el hermano pobre el destrozado camarada
pobre
agradeciendo como un perro su pan de cada noche.

Ah de la muerte : lanzad — qué importa — los profundos anzuelos
lanzad hasta la vida si queréis como un alud posterior
acceptar es ser y yo lo acepté todo
todo
hasta eso que no queréis pronunciar por miedo a la complicidad
siempre mortal en su tenaz tibieza.

LE SONGE CRAINTIF

La danse du linceul burlesque te poursuit, aptes sont les ongles à gouverner la fuite de ton sang.

Tes pas s'interrogent, ils scrutent d'hier les souvenirs sans poids.
Tes pauvres os bouent, ils te demandent une pause,
une faiblesse pour eux
comme un obscur hommage.

(La buée des geôles où les innocents pourrissent leurs pupilles,
les nouvelles joyeuses de l'autre côté de la mer,
la nuit affamée des abandonnés,
la simple majesté des choses,
la soumission à l'inusable bonté,
rien de tout ça n'est donc capable de te soustraire
au songe craintif ?

Que tout soit : nous avons foi dans les jours qui viendront,
dans la mort certaine du doute...)

EL SUENO TEMEROSO

La danza de la mortaja burlesca te persigue, aptas las unas para gobernar la huida de tu sangre.

Tus pasos se hacen preguntas, otean los recuerdos ingravidos de ayer. Hierve tu pobre huesco, una pausa te pide, una claudicacion a él rendida como un negro homenaje.

(El vaho de las carceles donde los inocentes pudren sus pupilas, las noticia alegres del otro lado del mar, la noche hambrienta de las abandonadas, la sencilla majestuosidad de las cosas, la sumision a la bondad que no se desgasta, ¿nada de eso capaz de sustraerte al sueño temeroso ?

Sea todo porque tenemos fe en los dias que vendran, en la segura muerte de la duda...)

LOIN EST MA PATRIE

Loin du monde, loin
de l'ordre naturel des mots ;
loin,
à douze mille kilomètres
de là où le fer est une maison pour l'homme et croît
comme une fleur curieuse amoureuse des nuages ;

loin du chrysantème, de l'aile suave de l'albatros,
des mers obscures qui blasphèment de froid ;

loin, très loin de là où la minuit est habitée,
où la machine nous dicte sa voix dominante ;

où l'espoir est resté en arrière,
où la plainte est mort-née ou bien se suicide
avant que ne l'étouffe l'ordure ;

loin de là où les oiseaux haïssent,
où les loups puants te parlent d'amour et t'invitent sur un lit
où les jardins, des couteaux que leur donne la fumée, d'ivoire ;
attendent à leur beauté

loin,
loin,
loin de là où l'air est une grande bouteille grise ;

où tous offrent de terribles bulles de savon,
où, contre toutes les aurores, des anges dépravés
jusqu'à la lie boivent avec des enfants cyniques
le poison de l'apostasie ;

loin de la médisance des masques ;
loin de là où la peau nue des femmes ne nous aveugle pas de
loin de la consolation du vomi ; sa lumière ;

loin de la sensualité du mime,
du ressac de ses imprécations sans fonds ;

loin, terriblement loin
de là où rôdent par les rues les monstres de soie,

où les bois tremblent, vaincus, et s'enfuient,
où sans sommeil une porte attend chaque clef,

où germe aveugle la musique de l'or,
où aboient déchainées les meutes du cobalt ;

loin, définitivement loin
de là où meurt le martyr lapidé par les quolibets
et où le saint est un clown qui se tait.

CHRIST

Crucifiez-le crucifiez-le
crucifiez-le

parce qu'au moment le plus opportun
il n'a pas égorgé les seigneurs repus
parce qu'il n'a pas donné du poignard à l'apôtre agenouillé
parce qu'il a distillé l'eau de l'humilité et de l'amour
au lieu de l'acide final
de la sédition.

LA LEÇON

La langue liquéfie dans ma bouche une profonde forêt de nuits
l'ancien enchaînement d'obscurs arômes oubliés

Ta poitrine
contre ma poitrine lève une grande muraille douce
dresse ses tours ineffables ses frémissements dorés

Ton sexe accueille ma partie terrible
la couvre comme une mère comme un nid de feu
délectable
comme une aile devient un fleuve interminable

Alors seulement
nous comprenons
que nous ne savions encore rien de la vie.

LA LECCION

Tu lengua licua en mi boca una profunda selva de noches
un encadenamiento antiguo de oscuros aromas olvidados

Tu pecho se levanta
contra mi pecho como una gran muralla dulce
alza sus torres indecibles sus dorados temblores

Tu sexo acoge mi parte terrible
la cubre como una bella madre como un nido de fuego
deleitoso
como un ala resulta en rio interminable

Entonces
solo entonces comprendemos
que aun os sabiamos nada de la vida

TARD DANS LA NUIT

Quand tu sauras que je suis mort ne prononce pas mon nom :
la mort et le repos s'arrêteraient.

Ta voix, qui est la cloche des cinq sens,
serait le phare tenu que recherche ma brume.

Quand tu sauras que je suis mort dit des syllabes étranges.
Prononce : fleur, abeille, larme, pain, tempête.

Ne laisse pas tes lèvres trouver mes onze lettres.
J'ai sommeil, j'ai aimé, j'ai mérité le silence.

Ne prononce pas mon nom quand tu sauras que je suis mort :
du fond de la terre obscure il reviendrait dans ta voix.

Ne prononce pas mon nom, ne prononce pas mon nom.
Quand tu sauras que je suis mort ne prononce pas mon nom.

ALTA HORA DE LA NOCHE

Cuando sepas que he muerto ne pronuncies mi nombre
porque se detendria la muerte y el reposo.

Tu voz, que es la campana de los cinco sentidos,
seria el tenue faro buscado por mi niebla.

Cuando sepas que he muerto di silabas extranas.
Pronuncia flor, abeja, lagrima, pan, tormenta.

No dejes que tus labios hallen mis once letras.
Tengo sueno, he amado, he ganado el silencio.

No pronuncies mi nombre cuando sepas que he muerto :
desde la oscura tierra vendria por tu voz.

No pronuncies mi nombre, no pronuncies mi nombre.
Cuando sepas que he muerto no pronuncies mi nombre.

L'ÉTÉ

Je sens les brûlures
(« Je suis un port lointain »)
de l'été qui grandit :
les venins du reptile mûrissent leur loi
secrète,
le sang des choses
prend du poids.
Les gardiens parlent de femmes,
graisent leurs pistolets foncés,
ils chantent...

Moi
je commence à produire des poux.

EL VERANO

Siento las quemaduras
(« soy un remoto puerto »)
del verano que crece :
maduran su ley secreta los venenos
del reptil,
pasa
la sangre de las cosas.
Los vigilantes hablan de mujeres,
aceitan sus pistolas oscuras.
cantan...

Yo
comienzo a echar piojos.

TAVERNE

(Conversatoire)

Les poètes anciens et les nouveaux poètes
ont beaucoup vieilli cet an dernier :
c'est que les crépuscules sont aujourd'hui
très ennuyeux, quant aux catastrophes,
c'est une autre histoire.

Le long des rues que j'apprends par cœur
des corps innombrables font l'éternelle musique des pas
— voilà un son que ne pourra jamais reproduire la poésie —
A quoi bon tout ça ?
Pour que son écho poussiéreux s'agglomère
en ce qui fut jardin de rois !

Ne venez pas me parler de mystère, insomniaques
amants à la longévité singulière
auxquels le monde paraît devoir des pauses :
A-t-on jamais résolu le mystère du nombril ?

*Il ne le dit pas pour être grossier,
et je ne veux pas souligner son goût douteux,
mais, en vérité, a-t-on résolu le mystère
d'un trou si sympathique ?
Route de l'origine, beaucoup plus importante
pour survivre que les combines politiques,
charge de quelle énergie retenue
dans son nœud à l'envers ?*

**DITHYRAMBE BAVEUX DE L'ANE, GEOMETRIE
MEDIocre : SEUL OU PRESQUE L'OUBLI EST SOURCE
DE PERFECTION.
ET LE CALME, CETTE ELEGIE DES PLUS MAUVAISES
MANIERES**

Mieux vaut une tournée de bière,
une voix forte de nostalgie
clamant dans la brise de la mer,
ou l'allusion pudique aux tétons de Lucy,
une grimace sauvage
pour effacer autour de nous
un quelconque faux respect

HOURAH ! CLAMONS-NOUS POUR UNE PATRIE D'INFANTS
SALUEURS,
UN PAYS SOMPTUEUX ET PUR COMME UN VERRE DE LAIT
ET OU LA COLLEGIENNE EXAMINE LA PEAU DEPLORABLE
DE SON VISAGE :
AUCUNE COMPLICATION, PROPHILAXIE DE LA
CONSCIENCE, DEVOIR
ET SEULEMENT PAR RAPPORT A NOTRE RACE
INNOCENTE.

JE VOUS DIS QU'IL EST FOU : VOUS POUVEZ LE
CROIRE.

Les astrologues sont des charlatans.
Pardon : c'est des astronomes que je voulais parler.

TU DEMEURES PROVISoireMENT PARDONNE,
SAINT-BŒUF-MUET, CALME-TOI.

De toute façon les temps changent,
c'est une vérité concrète comme l'alpiste :
quand j'étais catholique (avant 1959) le sexe m'amusa beaucoup
mais la manie de l'esprit scientifique
m'a tout gâché.

Tous leurs fiascos n'ont pas été de précieux accidents
dans le vénéré cabinet de chimie,
défaites de mon talent au profit de solénoïde,
imbroglios de par la fonction du muscle du rire de Santorini

JE PROPHETISE EVIDEMMENT DES FRACAS D'UN SERIEUX
ESTHETICISME :
AVANT LE GOULASH TANT DESIRE
VIENDRONT BEAUCOUP DE PAROLES SONORES :
PAMPRE, ILLUMINATION DU LORIOT, ETC., ETC.

J'insiste : je ne me souviens pas d'un meilleur round
que celui qui suit les exercices spirituels,
de femelles meilleures que celles que nous levions à la messe de
onze heures.

JE SUIS NE DANS LE SOCIALISME :
SI ON AJOUTE A CELA DE FURTIVES LECTURES DE JOYCE,
MON DROIT ECLATE DE TE DIRE CECI :
TU REPETES
DES IDEES TROP VIEILLES.
LE SALUT DE L'AME, L'HERALDIQUE :
C'EST TRES CHIC DE BAILLER.

Bon : ça c'est autre chose : le taxi est une grande institution,
il se distingue seulement de l'été par le soleil et par d'autres choses
encore ;
moi personnellement je le respecte beaucoup, malgré
de légères différences.

BONS PERES DE FAMILLE DU MONDE,
UNISSEZ-VOUS !
VOUS N'AVEZ RIEN D'AUTRE A PERDRE
QUE L'ENVIE DE NE PAS LE FAIRE !

Le tempérament est une autre invention cruciale :
je le préfère aux cartes de visite
parce qu'il est noble comme les glaçons d'un club anglais,
encore plus agréables lorsque dans la rue la tempête menace.

*Oh Lucy, pourquoi ne pas me classer
parmi les insectes que tu aimes ?
Il suffit simplement de me traverser le cou
avec une aiguille à ma taille
et de me pendre entre les chrysalides
avec une jolie étiquette blanche : samedi.
L'air tiède entre ta robe et la jeunesse
c'est l'huile que je me destine, oh fausse douleur,
car dans tes yeux surgissent des bouffées d'une fumée invisible
comme si soudain tu avouais être la fille d'une religion interdite.*

*Pèlerin éternel mais abandonné par la sagesse
je poursuis ta vérité, qui est fausse et belle.*

LES POETES MANGENT BEAUCOUP D'ANGE EN MAUVAIS
ETAT,
ET SI JE M'ELOIGNE D'EUX QUELQU'UN UN JOUR ME
DONNERA RAISON :
POUR MOI CHURCHILL, LE GRAND GOBE-FUMEE DU
SIECLE,
UNE ETOILE DE FOOTBALL COMME PELE,
UN PASTEUR D'AMES,
UNE JUGE
QUELQU'UN QUI SACHE OU IL VA SANS RICTUS DE
TIREBOUCHON.

*Je glâne dans ton âme, mon amour, dans mes rêves,
et le printemps ne dépend pas de la fuite de l'hiver :
ma nature couarde cherche toujours une solution*

*et à la date prévue pour exposer le sang au soleil
elle veillera à ce que la nuit orageuse tombe,
à ce que les couteaux soient au fond de la mer.*

**SAVOIR OU L'ON VA EST CE QU'IL Y A DE PLUS
IMPORTANT AU MONDE,
LA PREUVE C'EST QUE LE MONDE A AUSSI SON AXE :
AH, PAUVRE GROS, QU'EST-CE QUI LUI ARRIVERAIT SANS
LUI !**

J'AI CRU QUE MON CŒUR S'ETAIT ARRETE !

**LETTRES DEJA LUES,
BIJOUX QUI ABIMENT LES POCHES,
PISSE DE HIBOU DOCTORAL SUR LES CHAMPIGNONS DE
LA SOULERIE
HORS D'ICI !**

Sur les murs, fresques de dates oubliées
comme autant de fanfaronnades à la gloire de la bière,
morale inattaquable que celle qui nous épie du fond de la poussière
(je répète)
comme l'argent des hommes dans la maison de l'escargot.

*J'épouille ton âme mon aimée, et de mes songes
surgissent des lentes volatiles
semblables aux infimes bulles de savon que produit une aiguille
hypodermique.*

*Formidable : je crois
que j'ai raté le train :
toutes les portes tombent
et respandit de plus en plus la noble vision de ta couche.*

**LA VIE MODERNE N'A QU'UNE PORTE DE SORTIE POUR
LES SAINTS
SURTOUT POUR LES SAINTS QUI JOUENT AU GIGOLO
QUI S'ANNONCENT A COUP DE VILES TROMPETTES
TANDIS QU'ILS ENFILENT QUARANTE-SEPT FESTINS
DELICIEUX
(AINSI SE FORMENT LES GROUPE MUSICAUX LES PLUS
COTES :
QUESTION D'UBIQUITE, C'EST ELEMENTAIRE).**

Fais maintenant ton devoir de conscience
(autant dire : « tes obsessions »),

dis que penser au communisme sous la douche est sain
— et, sous les tropiques au moins, rafraîchissant —
Ou affirme avec toute la barbe de ta jeunesse :
si le Parti avait le sens de l'humour
je te jure qu'à partir de demain je me consacrerai
à embrasser tous les cercueils possibles
et à les parer de couronnes d'épines.

MAIS C'EST CONFONDRE LE PARTI AVEC ANDRE
BRETON !

Et la tendresse alors ?

MAIS C'EST CONFONDRE LE PARTI AVEC MA
MÈME EULALIE !

EN FAIT, IL S'AGIT DE RENDRE PLUS FREQUENTS
CES RECONFORTANTS VOYAGES VERS NOUS-MEMES,
DE NOUS CONSTRUIRE DES BOSQUETS EMBAUMES
SUFFISAMMENT FORTS
POUR DILUER SANS DOMMAGE NOTRE HALEINE
FUNERAIRE,
LUI DONNER, A CE VIEIL OS, LA CHANCE DE FLEURIR.

Ne cherche pas d'autre chemin, fou,
quand dans un pays qui a fait sa révolution
l'époque héroïque est passée,
la conduite révolutionnaire
est proche de ce beau cynisme
aux bases si exquises :
mots, mots, mots.
Toute possibilité est exclue bien sûr
d'en finir avec les mains calleuses
ou avec le cœur calleux, ou le cerveau.

JE SUIS ORPHEE. ET SELON LES REGLES DU JEU
IL NE ME RESTE PAS D'AUTRE CHEMIN QUE LA DESCENTE :
LE FUTUR QUI NOUS FAIT PEINER N'EST PAS A NOUS,
IL EST COMME LE SERPENT DU CHARMEUR
QUAND QUELQU'UN QUI PROFITE BIEN MIEUX QUE
LE RESTE DU MONDE DU SOLEIL
PARLE DE PAIX
PARMI LES SACROSAINTS FOLKLORES DU PENHOUSE.

GRIFFE FUMANTE, LANGUE
A EPINES,
ŒIL COMME UN PIEGE,
AIRES POUR DEVORER,
BRUITS TRIOMPHANTS :
QUELLE COULEUR RESTE-T-IL ?
QUELLE COULEUR MARQUE-T-IL POUR FERMER
LE VERTIGE DE LA MONOTONIE ?

.....
.....

*(Traduit de l'espagnol par Jacqueline LABROT-SALVAT,
Orlando JIMENO-GRENDI et Henri DELUY.)*

N. B. — Je tiens à souligner la qualité du livre de Roque Dalton « Les morts sont de jour en jour plus indociles », véritable anthologie, traduit de l'espagnol par Fanchita Gonzalez Batlle.

H. D.

Le récit de
Lars Frédrikson

Claude Royet-Journoud

ébauche première

elle traverse

d'un bord à l'autre

la répétition

dans l'espace nommé
du neutre

sur l'étendue prégnante
où jouent l'interrogation
et le repos

**... près du muscle
une douleur infinive**

ébauche deuxième

relais :

le sens déjeté
qu'une feuille bat
et répand
sur l'écart, le chiffre

relais :

... D'UNE FIGURE DISPERSANT LA VERTICALITÉ

relais :

simulacre d'un corps
l'appauvrissement de la scène

relais :

« mes mots dans ta bouche »
qu'une ressemblance dissémine

Hors de crâne de ventre
 Ce cri qui déchire
 Tout cri, même possible,
 Confus, égaré,
 Don aux couleurs battantes,
 L'hilarité d'être
 Parmi les murs les arbres
 Un écrit du vent,
 Syllabe torrentielle
 De vivre, d'avoir
 Fertilisé la mort.

Rien ! — mais à moi sans
 Retour, oui, sans échange
 Ou salut ce lieu
 Au cœur de la parole,
 Où tomber serait
 Si beau si sûr, ô monde
 O fin qui règne, en-
 Vols applaudissant, calmes
 Puissances d'été,
 Où le temps balbutie
 Recommencement.

Pour qui s'en fut de son
 Visage, même en
 Heureuses pensées, en
 Nœuds défaits de mort,
 Qui détourna son pas
 Et sa bouche, ah bien
 Mieux faite pour une autre
 Bouche la bouche, et
 Langue sans langage à
 La chaleur liée ! —
 Non au froid du poème,

Qui s'en alla dans
L'ignorance de son
Nom, de son désir,
Par le pont et la porte
Interdite, par
Toutes issues de l'être,
Par l'œil d'étang la
Paupière de forêt
Engloutie dans les
Mots, — dans sa gorge rentre
Cela nommé mort.

Cœur devenu confus
Ah ! cela lui rentre
Avec l'ensoleillé
Cri de toutes gorges
Criant son cri, triomphe
Dans l'indivisible
Vie qui ne sait souffrir, —
Nommé mort ! mais roses,
Mais torrents mais couleurs,
Lui dans son vent sombre
Il quitte la maison.

« Tenir je ne peux,
« L'inconnu en chacun
« De mes gestes traque
« De l'inconnu », — un autre
Texte, tête au seuil
Du rien à nommer que
L'échec la poussée
Contre les parois,
Quel poids sur la langue
Empêche de te dire
« Tu » soleil de l'ombre ?

Dans l'aride, l'écart
Ce lieu en moi le
Savoir, puissant de souffles,
Terre appelant quelque
Part dans la tête, — et n'en
Connaître que l'ap
Proche ! — et dehors jeté,
Marche mâchant la
Pluie, le mâchefer des
Mots, des kilomètres
Sans un signe à ces pentes !

Presque plus regard,
Ecoute, presque plus
Homme ! — bien de l'homme
Cependant se dresser
« Mien ! Seul ! » et partir
Contre nuit contre oubli
Vie dans une vie,
Se confronter aux fleuves,
Aux arbres qui restent
Noués lourds à ce cri
Où le temps s'engouffre.

Illusoire cœur à
Battre en aparté
Du silence, à jamais
Dans le pas solaire,
Moudre la mort dans les
Mots au fond du temps,
Sans personne à qui dire
Tristesse ou folie,
Ce cri dans sa sublime
Ambivalence, é
Garé ! Moi et la terre !

Gorge qui se gavo
De tout le perdu d'une
Vie, mienne, aggravée,
De retards, de peurs dans
L'avancée du monde,
Quand les branches d'enfance
Bougent dans la neige
De l'homme, — il n'est pas bon
D'être tout entier
De ce qui ne meurt pas,
Qui abolit la nuit !

Qui tellement sépare
Comble vide après
Vide, ordonne sans fin
Le départ ! — Courir
Cœur éclaté les pistes
Glacées des syllabes ;
O placers du Grand Nord,
Epopées de chiens,
Et dépossessions et
Fatigue insensée,
Inassouvissement !

I

si nos phrases se serrent au fond de votre attente
garrots noués sur tels prémices de certitude
certains de nos regards s'embrument et
nous ne savons plus de quelles preuves vivre :
qui parmi nous ne vous demande
est-il si vain de vivre ?

l'espoir vaguement se devine au bout de votre attente
au bout de votre marche
(et le fauve qui chasse sens à l'affût se lovant dans les herbes)
lent supplice
est-il ce que nous attendrons ?

II — 1

pose des hrodequins : enquête
instruments des plus usités et puis
c'est la torture la recherche la
une question préparatoire (avant jugement)
prévenus et coupables cette curiosité
comme question définitive cas de litige
ils arrachent les ongles tirent la langue
brûlent les membres verges et roues
et plomb fondu dans les oreilles
et poursuite incessante esprit traqué
avant exécution la quiddité l'attente nouée au bout des phrases
dans ce regard qui pèse et juge : qui ? quand ?
comment ? pourquoi ? vers où ? enquêtes
pour arracher l'aveu : c'est l'interrogation

question d'argent et l'œil

II — 2

attendre
désirer et attendre
attendre avec confiance
quelque chose à venir
une chose probable plus ou moins
une chose à attendre
confiance plus ou moins
mais ferme et tenir plus ou moins
attendre et le tenir
serrer les dents s'agripper plus ou moins
une chose à vouloir le savoir
désirer plus et plus

II — 3

Une chose quelconque — un acte —
en elle des contradictions puis
attentive l'étude de leurs développements internes :
la chose en elle-même dans son mouvement propre
liée aux autres une
chose quelconque — un geste —
dans ses rapports avec le monde
où tout est nœuds de relations
l'externe opère sur l'interne des
changements quelconques
connaissance des mouvements interactions
l'externe opère par l'interne
ce temps n'est que contradictions

III — 1

l'attente annonce au monde : « tout peut venir... »
tout peut venir de notre attente

la mer se lève

les rues sont prêtes à bondir :

« nous ne craignons pas les combats »

en nous le trouble est autre la certitude

d'hier pèse seule à nos bras

connaissance de l'oppression

la crainte est crainte d'un passé où

la vie nous était étrangère

le vent se lève

nous redoutons la lutte et son issue : échecs ?

ruptures du combat ce combat est rupture

nous ne craignons que le recul.....

III — 2

ample et plane est la mer qui caresse la ville

sentinelles aux abords des possibles

ils exigent la vie

guettent

tout est là-bas qui se prépare

sous l'étalement grave de l'horizon

si cette mer est calme ce n'est qu'un long sursis

attente de marées patiemment désirées

villes d'été

étales à l'horizon des vagues tout est

en vous qui dort

où tant est contenu l'alarme est vaine

sentinelles à l'orée des matins ils guettent

désirent sous l'étales d'autres possibles

III — 3

ce temps est en attente : « le savez-vous ? »
une société neuve ici est à venir
fuyez fuyez s'il n'est trop tard
le principe du mouvement ne cesse pas d'agir
tout avance et tout pousse
il vous faudra choisir entre eux et vous

ce temps s'abrège : « le savez-vous ? »
on dit : « attendre » et l'angoisse se noue
devant l'histoire irréversible

où allez-vous ?
vos actes quels qu'ils soient maintenant vous
condamnent
face à la vie qui vient votre ère est révolue
car le temps passe : « le saviez-vous ? »

IV

si ces phrases se serrent au bord de notre attente
garrot noué sur des prémices de certitudes
certains de nos regards s'embrument
nous affirmons ce vers quoi nous tendons
de quelles certitudes vivre
qui parmi nous ne revendique la volonté de vivre ?

si l'espoir se dessine au bout de votre attente
au bout de votre marche
lent supplice
sera ce que nous attendons

(Extraits de *Le temps positif*.)

La racine étire ses membres dans le brouillon de phrase du talus. Monodie en sépia où ne se disent pas que les mots doux de l'harmonie chorale. Points d'interrogation lourdement agrippés aux reflets de chaque nervure. Cela s'enfonce dans l'humidité qui se propose crépuscule. Et puis. La densité du chant. Toutes les traductions simultanées, de plus en plus foncées dans le fond d'une flaque de temps. Silex du bleu coupant dans un éclair de sens abrupt. Ailleurs geste de bronze d'une Diane, ou, dans un bol de grès, l'enfance en travers de la gorge. Et puis. L'on marche, au cœur du neutre. A la sortie, on a rendu sa carte d'identité.

Là tout d'un coup l'ombre se creuse en chemin. Et le pas ralentit. Et le soleil s'épelle. La terre se parfume de caresses précoces. Transparence des sons, comme des nymphes éolates dans un lointain tout proche. O bruns, ô noirs pâlis par le regard, ô somnolence d'herbe à l'envers des étoiles, quand renonce à grandir l'instant, et que se tapissent les mots. Mieux, à épier, dans l'ombre. Des voix pourtant s'émettent avec une insouciance d'oiseau. Corot plisse à peine les yeux ; déjà son pas pèse pourtant sur la lumière. Qu'est-ce qui se prolonge dans l'épaisse minceur des couleurs ? Un chemin gravé dans la mémoire par cette ombre où s'insorit le nom propre des choses.

Avec toute cette mer qui s'accroche à vos langes, enfance de la voix, ô soupiraux de la tendresse, vieilles et triples doses de passion, jaune un peu sur les bords, qui pétillait pourtant dans le poêle à charbon ponctuant l'allée centrale de la classe, quand le givre serrait à en éclater le bâtiment bondé de solitude. Et c'est alors que des gestes suivaient de loi la fuite dans les frondaisons, où nous n'hésitions pas à disparaître, quand cela appelait de l'autre côté et qu'on ne savait au juste par où traverser.

La barbe auguste de Bachelard se dégage lentement des flammes de l'âtre où, braise tremblante, le châtaignier se transcende en cette fumée supratullesque qui, mousses et lichens, écorces et racines, vibre à l'égal du psaltérion, vieil instrument rigide dans les chemins creux de la voix de Bachelard ; lui-même avec ses yeux de bois sec choisit de disparaître dans l'intermonde où, justement, et c'est là que commence à se profiler l'ombre du premier mot qui brouillera les pistes. Car, non seulement, en l'homme, tout n'est que chemin perdu, mais encore, les druides le savaient bien, rien n'est stable ici-bas, tout se transforme et tout peut aussi bien prendre l'aspect de tout. Alors, quelles limites entre se chauffer et brûler tout vif ?

La nuit des mains, comme autant de facette du nom secret, du nom inverse, de la pente plus que de raison abrupte, et descendant à travers l'épaisseur de fougère des voix où mûrit, mais vers quelle clarté, quel parfum, la lampe à demi-close du soupir. Oh ! pourrait aussi bien se dire : cave, caveau, tombe, tombeau, ou naissance sans autre marge que l'instant, en fin de compte seule mesure du geste d'avancée vers le vert, ou non, plutôt vers la berge, ou encore plutôt vers ce qui, au loin, au plus intime nom du loin, s'approche, vif et mort, impeccablement propre.

Se tenait assoupie cette marque d'enfance qui, trace plus ancienne encore, remâchait ses chiques géologiques dont, déjà chalcothique ou même néo- et méso- et paléolithique, rêvaient comme d'un espace idéal que le dieu ou les dieux ou les forces géraient et éclairaient de spots juste réglés pour les yeux qui, huit ou neuf dixième, en état relativement bon, sans égaler bien sûr ceux des lynx ou des télescopes, auxquels rien n'échappe, sauf l'essentiel assoupi sous les mousses dormant au pied de l'arbre qui rêve dans la forêt où s'enchevêtrent et s'éteignent nos chemins privés.

(Extraits de :
Lentement à pied à travers le Gras de Chassagnes,
à paraître.)

LE TEMPS DES TRACES

Ils ont aboli la matière.
Leur ville occupe tout l'espace.
Leur tête éclate à l'horizon.

Parfois encore nous convoquons
en vain la rouille et l'air pour sauver leurs usines
comme autrefois, oisifs étranges,
célébrions avec l'outil la pierre hostile.

Déserts du temps, terres vaines et vagues,
les pas se perdent à l'écart des chemins
dans l'ortie qui délire, le silence plein de loups.
Plus loin le champ pierreux gagné sur la forêt,
le cercle et le carré, le signe souligné
de la rainure sur la pierre qui suinte
et les hameaux en ruine perdus dans l'étendue,
les feux bornant le vide.

Où personne ne va plus,
quelle ville fonder avec un souffle ?

EXIT

Dans les franges entre flot et sable
reste à présent la parole.

Dans l'herbe velue sous le vent
celle qui n'est à personne.

Dans la lumière philosophale,
entre le jour frisant
et la fenêtre, œil grand ouvert,
quand frappent les ongles du lierre.

Dans une erre de brume basse,
entre le chemin à deux nervures et les halliers ;
entre nous, toi et moi, à la place du et,
botté le derche des poètes lyriques,
entre la coupe et les lèvres, Moulis 67 par exemple,
l'oubli régnant et le souvenir qui retremble.

Entre un corps et sa cendre.
Entre la bouche et la fumée,
dans un creux invisible
habite la parole neuve.
Entre la coque bleue et la rive,
la corde crie
près de la nuit
quand la mer tire,

et tu ne la vois pas,
mais elle
qui te voyait
déjà
ne se retourne pas,
écoute
au bout du môle
le bruit du temps qui cesse
à longueur de noir luisant.

CHANT POUR LE PEUPLE AYMARA

Mais d'où vient-il, le chant ?

Sans passé

comme une bourrasque

un air est descendu des steppes hautes

le long des barrios aux carrés de boue sèche.

Ceux que l'on voit ne sont que des acteurs :

ils titubent en dansant dans des habits de crasse et de lumière,

flûtes obstinées, cornes au son si grave qu'on ne l'entend pas ;

plus haut, dans un repli de ce dédale de murs sableux,

odeur de viandes pourries, d'urine, de fumée,

une femme en jupe bleue reste assise sans peser

sur des pyramides d'oranges.

Ceux-là, que pensent-ils ?

Mémoire ou bien oublié, je ne sais pas, j'ai vu leurs yeux :

noirs, profonds et inexpressifs dans un visage souriant fermé,

mémoire-oubli des origines, des massacres,

là où peut-être mémoire et oublié se rejoignent :

dans la dérive immobile du temps présent,

accroupi sur un tas d'oranges,

miraculeusement au centre de tout mais à côté.

Et moi, je dis :

Avec eux, trois fois rien,

avec trois portefaix cassés sous des quintaux de caisses,

avec trois femmes qui allaitent blotties dans des trous d'ombre bleue,

avec trois poupons somnolents enchiffonnés dans des laines vives,

on pourrait reconstruire le monde.

Cependant les soldats défilent, au pas d'oie, la bille à zéro,
raides et dignes, les mêmes yeux dans des têtes d'Indiens naïfs.

D'autres ne défilent pas, on voit leur tête dans les journaux :

képi, lunettes, moustaches, et derrière eux pantins lugubres

ceux qui ne défilent pas, n'ont pas de tête, pas de nom,

un paquet d'initiales imprononçables dans aucune langue,

et tiennent le monde entre les serres de leur néant.

Dis, où es-tu, Libérateur ?

Partout ta statue, Bolivar, Sucre, enfant Jésus.

Va, reste dans tes limbes, ange rose de Carnaval.

C'est ici le pays où l'on fête les démons
au son animal des trompettes de fer-blanc :
c'est la terre en dessous qui sauve, pas le ciel,
l'instant présent sourd et caché, non le futur ;
un tourbillon qui siffle à travers la steppe, c'est le souffle,
l'homme, sur la route soudain un nuage de poussière,
plus loin au bord du gouffre ils dorment dans la paille jaune.

La Paz - Paris,
été 1975.

LA BOUTEILLE A LA TERRE

La bouteille à la terre.
Dedans est la parole.
Et maintenant : la nuit.

Vous gel d'étoiles, lumières-putes, coups de ciseaux dans le sommeil.
Poudre crachée du vide au vide, cela ne nous regarde pas.
Que Dieu soit condamné à vivre
dans la rancune de nos mémoires.

Oui, moi.
Tu sais,
Itzhak.
Personne à attendrir.

Notre parole
ne tonne pas,
ne lamente pas, ne réclame pas,
elle EST —

Yah ja oui da Itzhak bien bonne est-elle
Itzhak Katzenelson Nelson des chats ô minet râte
Encore heureux qu'un camp fût ouvert à Vittel
Pétain de nom de Dieu pour que la terre Laval

— elle est,
la voix,
puisqu'elle s'efface,
elle est, la parole, elle n'est pas
puisqu'elle s'adresse,
raconte raconte,
à qui, « à personne, à chacun »,
« nul ne témoigne pour le témoin » :

*Relève la nuque, peuple courbé !
Relève la nuque, homme courbé !
Relève, parole, tes étincelles !*

Et le chant ne prie pas,
il nomme,
ne traduit pas,
incompris il n'abjure pas,
écoutez-le
râler dans la langue des bonnes femmes de la rue des Ecouffes
peuple-fumée, homme-fumée, parole-fumée,
rescapé (kézako ?) de l'étouffement du siècle ixè-ixè

Vous gel d'étoiles, toi mer, la grande mazoutée,
éléments maîtres des destins ne comptez pas sur mon envoi
Maintenant c'est la nuit dedans est la parole
la bouteille à la terre, l'œuf de mille ans repose
au pied de l'arbre tutélaire de rien
dans cette pourriture de silence méprisable

parole nouvelle racine inachevée

C'est au pied d'un arbre dans le camp de Vittel que l'on découvrit, caché dans des bouteilles, le manuscrit du Chant du peuple juif assassiné, œuvre du poète Yidich Itzhak Katzenelson (cf. C. Dobzynski, Miroir d'un peuple, p. 104).

Les mots cités entre guillemets sont du poète juif de langue allemande, Paul Celan.

RESTRICTION

M'en vais
m'en crois
crois à l'as
piration

m'en taille
prends maille
et m'en retourne volantée

m'en raie
m'en roue
soluté bleu
des fous

vois trois
vois treize
baise canaille
et m'en
remets

crédence
et danse
chant tourné dans
chaudron des bourgs

demeure en proie
au prix coupant

11-75.

**Œil qui dénombre
tous mes jetons vont dans sa fente**

**Mains qui explose
oiseau croché à ma muraille**

Bon vent mal heur

8-75.

**Le bois sans drap est à couper joli
et les persiennes cognent au nez des dames
Les rats jaloux se faufilent aux jambes
il n'est plus temps de leur tirer dessus
Dans les yeux des comptables
je vois ma flore prochaine
Curieuse nuit où prendre est à mourir
Qui colle au sol peut encore se vêtir**

12-75.

De quel droit leurs mots cantabriques
exhibés de leur gaine gorge
à me flécher rires velus
à m'épouser contre mon gré ?

11-75.

Ma Dame a perdu le sens du devoir
Je me rassure en caressant le dos du banc
Ma Dame est obèse
Mais je m'en trouve bien
Obscène
Mais la scène est bien vaste, et contenir son
corps feint le décor
Sur mon dos
le banc fait des siennes
je veux dire des petits
Et comment les noyer ?

Ma Dame a faim et c'est très bien

3-76.

I

où ce qui boût dans la tourbe ce mon cœur casse les tegments les révèle à la joie du feu.

De la rive, j'assiste les contours de ma mère la terre, ses tréfonds tabassés.

(la mémoire viendra plus tard, à froid, roidie sur les aiguilles creuses comme autant de deuils)

je palpe, je redoute ses éclaboussures, ses guenilles, comme ils disent.

Insolents, plusieurs oiseaux chutent dans la vapeur.

Il est grand temps que je parte. Ce qui arrive ne me regarde pas, ni la disparition blanche, ni les vacarmes du mélange, ni la pluie rouge.

Je tends la main dans les flammes. Le suint grésille, la chair saigne dans les mêmes tons.

II

De grosses bulles, enflées par la pression des gaz, ébauchent des générations de roches. Leur matrice, ouverte par d'autres fleuves, saccade.

La multitude, partout, d'une faune inchoative, bêtes trop lourdes—

se seraient érigées, sifflent, défèquent les unes aux autres—fléchissent, ruinées par leur masse.

III

Le magma. Le prendre dans les mains, les doigts joints. Ne pas lâcher. Le garder contre le corps, sous la chemise. Compter les degrés des brûlures. Jeter loin de soi les membres à mesure qu'ils deviennent irrécupérables. Lui donner ainsi à manger. Se nourrir aussi de ce qu'il rejette : fumées, laves, poix, limbes, lambeaux, débris, acides.

IV

Le pire, c'est l'obstruction. L'arène resserre ses cercles. Les poches des deça se tendent, tumeurent, cançèrent.

(Mère, ma mère, ma maman, j'en invoque à tes gésines. Ne me précipite pas d'où m'ont tiré tes neuf douleurs. Ne, je t'implore, ne pas)

J'en ai trop.

V

Les bouches des sans-vie baillent. Des cailloux perlent leur chair écarquillée, accusent leurs couleurs grondeuses et potelées. Ici quinze mille sans jambes ni tombeaux têtent la lumière de leurs lèvres amphibies.

VI

Et me somment, très proches dans la température. Saintes bêtes des limbes, ne me fouillez pas de la sorte, mais laissez *cela* se faire.

VII

Non.

Leur pulpe menstrueuse adhère à ma voix, l'amollit, la démuscle, l'empâte.

Je les deviens dans la cendre.

peuple en toi l'espoir surgit comme une flèche
et moi j'en suis criblé comme les cadavres qui
sont morts pour toi

les cadavres m'ont tendu leur bras

il est si beau le matin dans les jardins de Lisbonne
comment ne pourrait-on pas l'aimer ?
une fleur vient d'éclorre sous la chaleur du matin

la vie vient de renaître ce matin
comment ne pourrait-on pas l'aimer ?



pour que les mots ressemblent aux morts
il ne leur manque que la lettre R
la lettre R
toi
tu l'as prise dans ta main
pour écrire le mot Révolution
Rouge comme le sang du Peuple

ne te fie jamais au blanc
c'est la couleur de la mort
regarde
les autres
ils portent des gants blancs
mais dessous
les mains
de quelles couleurs sont-elles ?

je rivais mes yeux aux mots répétés
rythme de rochers enjambés
avec repères reconnus :

je pourrais fleurir tes cheveux

plus guère de doute
si ce n'est la sculpture des phrases
qu'est-ce qu'un lyrisme épuré ?
et revenir :

je préparerai ton corps pour la fête

comme un devenir
la résonance comme l'éclair :

nous marcherons longtemps aux sables de nos rives
jusqu'à oublier notre démarche

A Lyon, novembre 1974.

(exemple du ne pas écrire : la souffrance du quotidien ou
/ la négativité / travail comme Projet)

donc ce lieu inexact il peut être de l'autre côté du vitra
ge quand Elles passent leur chemin et (apparemment) Elles (Ils)
sont libres de Contingences Sociales (dans la rue Ils-Elles sont
Projet (ma projection sensuelle-sensorielle)) et j'ai écrit
« mon ombre » qui ne s'assumait pas et qui — le poème s'achevant-
tend à s'assumer

(attention de ne pas se disperser à nouveau à ce moment)

donc je Leur dédie

dans ce lieu exact je vis et (je) ne travaille plus ou plutôt
est-ce résonance Eclatement travail inconscient pureté
de marbre création sans correction future scories retenues
aux mailles fines nulle rature (erreur de calibrage) et j'é
cris : crinière aux Eaux donnanter houles de blé des seins
blonds des mains en Projets : (Ils)(Elles) vont vers et j'é
cris vieillard au corps d'Enfant à l'âme d'Enfant luttant d'am
our ralenti (je suis un vieillard d'Enfance)(je serai) et
je me lève et je dirige la masse orchestrale j'ai écrit :
masse orchestrale

Chute à l'angle de vue
(extrait)

F. Dambreville

Pour M. B., ces mots à peine peints.

faute
pas
Texte posté
depuis
déjà
Aussi
ouvre
me
m'en
pages
ancien
proposa
ces
2 p. à
Lui écrire
autre chose
de couper
trop long
reprendre
est
alors
« tombeau »
pas
l'écriture
je ne
toucher
tendu
l'effort
l'éclat
mais
blasphème »
sur eux
où
l'ajour.

ainsi
dans
des
nus
à
page.
l'eau
pierres
sans
la
fissures
poche
mots
folie.

ce
ton
subtile
surface
appel.

L'autre
gelé
retourne
ta police
traces
comme nuit
d'alibis
sans miroir
rompre.

me
dirigeais
au millimètre
non la
muette
alarmante
Après
ce qui
le fallait
pourtant.

Tombé
tendues
riais
neutre
d'un
 lendemains
 en mal
s'embarque
 à vous
propres
 à l'éclat
 je
mobiliser
 titres
pour
 m'empêchez
prouver
 du derrière
 assène
 clairement
 l'exactitude
 à vrai
 l'outrance
menace
 ce n'est pas
l'oublier
 accéder
 suicide
 car
 de prix
meurt
 révolte

 obstination
 défaut
 armes
chir
 fascinés
moyens »
 projette
 l'image
 il fallait
 précéder
pour étouffer

pinément
l'ivresse

se soumettaient
leur Etat
« Droit
de la
coupure
n'ais-je
l'attrait
ailleurs

verres

mêlés
rouler
répondent
jouent
quand
accumulent
ils
des langues
pour
leurs
plus
d'atterrements

bouches
symbolique
qui ne
tranchent
pratique
dans l'état
des neutres.
à présent
fermé
code.

L'avant
bout
ruption
stilet
blanches
au signe.
c'est
traces ?

l'arrière
nue
l'état
répétition
comme
groupes
l'image
je tais.

Changer
d'immobilité
nécessaire
au commencement
et c'est
au sens
qui
te lèves
le front
culture
Pères
vis
grève
soumission.
puisque

l'instant
fixais
l'œil
traverser
cette
m'étend
le
indemne
imprimons
Ce
l'anéantir.

ici
Couché
d'annuler
pour

supporter

ils

leurs pas

j'entends

Ecroulé

d'instantané

rapprocher

sais

revenez

m'adresser

importe

I

Le mot « épée » manié par un clochard
N'est plus que signe, mot blessé,
Le mot « fontaine » est endormi derrière un conte,
Le mot « sangsue » est un désordre d'hôpital.
Entre sans coup férir, mot des ivresses !
La nuit plonge à l'avant du navire,
Les yeux logés dans la sordide écume.

II

Ce glissement sous la mort prodigieuse
N'est pas éteint encore,
De lourds anneaux soufflent déjà,
Ils ont saisi tes membres,
Quand, doucement posé,
Le mufle te respire.

des vanneries. des mailles entrelacées.
Le mensonge fuit l'arbre-à-mouches
se fait parabole de berger

(comment cicatriser tant de doigts,
de nœuds greffés) Laissons
aux feux du Tabor reconquérir
l'empire solaire

une soif convulsive. des mains tariées.
S'annoncent : pierres et plaies
comme des sentinelles ensevelies
(prostrées dans la fournaise)

amas et débris
(éboulis d'un espace-hors-des-voies)
Quelles morsures étancheront :
du délire de la déraison ?

cerner : le creuset la cavité
(inhabitable) et retrouver
le dernier sommeil
d'un feu pur

ou le bâton du pèlerin. ou la vertèbre
d'un mot-guide.

Les chèvres broutent : broussailles et bourses
bourrées de baies. Profusion d'insectes,
de bandelettes jaunies, de faucilles
douces. Nous sommes entre châtaignes-et-
terres-grises.

Il convient de suivre
l'appel, la main de morenci

la parole, la courbe blanche.
S'esquivent les fuyards honteux
— les consuls de marbre —
S'esquivent les serpents
— les meurtrisseures des blés-à-légendes —

Une spirale de silence — comme
un sillon de sève — s'élève
du brasier de serments
Sans-doute
le signe, la croix absente
la parole, la courbe blanche

rupture (sèche). Aujourd'hui
poings et vents délient
les herbes (les fioles bouffies)
la peur des saints dormeurs

sifflements (légers) entre les maïs
du blasphème (combats lisses à l'abri
des si) Le signe des citadelles
en éruption.

fouille et avoue. La morte saison
palpite à l'ombre des phalanges consumées

S'échappe
le venin (la neige)
de quelques chardons harnachés

des guetteurs. des buis-scribes
Je compte les mille pas
d'un vertige qui me touche (le
péril chevauche la crête, l'aube-vacarme)

Sacrilège, pas-à-pas ces torches
(...) foulent l'aiguail
l'aire du sacrifice
et s'embrasent comme des gerbes
lacérées

sépulture de gestes
inachevés

mutilations. grappes mauves
(ou giboulées de doigts), puis
l'inhabitable (le vaisseau insensible)
se dresse : vautour métallique.
Captifs — ces autres — achèvent
un conciliabule de langues (un
vague tutoiement de mars)
en racines-de-silex — en repos inac-
cessible —

débusquer. Blancher des salives
— des murailles gravées — Tout me
semble se répéter : un silence
de noces s'inscrit en l'espace
qui bascule (j'attends
la pluie, le signe des échos)

de la pierre jaillit
mon nom

asphyxie (le jour se referme)
assiège le village où
chaque nuit creuse l'origine

(c'était) (va-et-vient) (donner :
prise au feu) (laisser : aboyer)
Ils reviendront. toucher mon corps
dénouer la parole-drue

et j'attends.
et j'entends les clameurs égarées
(ou un vent d'équinoxe) féconder
les ténèbres (ô Hiroshima mon amour)

alors nous parlions de vins
de devins de demeures
différentes

- Pourquoi dans le 116° rêve ces gammes graffitis cet autre parallèle
- / Telle une galerie là que s'infiltré l'écume le quotidien tu imagines deux volets à rabattre et ainsi peindre les yeux clos l'autre côté évitant l'erreur fondamentale
- En voyeur murmurer fortune
- / Travestis comme des maladroits inévitablement nous ne pouvons qu'atténuer
- Intégrer le labyrinthe pour mieux de l'intérieur dire
- / Du labyrinthe en destruction oui et coller fort avant l'orage qui guette travailler surtout les costumes démontrer l'enjeu détournant l'onde qui s'insinue
- Des fugitifs
- / Et engrenés même le plus évidemment possible sans que le jeu n'étouffe la fin de l'acte qu'il supporte
- Un acquis jamais
- / Comme certitude non une lèvre entaillée baise la vitre ou piétinant la mousse de l'aquarium à contre-gestes retenus l'eau fait la roue sur nos orteils cela reste une approche la plupart du temps
- Dans l'attente d'une plongée véritable
- / De ce point de vue les nids de pierre marquant le temps espérons-le
- Mais que deviennent dans ce champ la morsure des corps et ces corps disloqués l'air souillé et les pas trop lourds
- / Ils sont présents dans le décor sous d'autres formes maquillés me répétant au creux des mots essayer dans la première mise en images de mettre en évidence comme matière peut-être à son propre suicide la muselière au seuil du réel

QUELQUES POINTS DE REPÈRE SUR L'ESTHÉTIQUE AVANT MUKAROVSKY

Mukarovsky se définit plus d'une fois par opposition ou par rapport à différents courants de l'esthétique et de l'analyse littéraire. L'aspect polémique occupant une place importante dans son œuvre, il n'est peut-être pas inutile de donner quelques points de repère.

L'esthétique proprement dite est née en 1750 avec le premier volume d'*Aesthetica* d'A. Baumgarten, professeur à l'Université de Francfort, qui tentait de définir la nature du beau et le concept de « sensible ». Mais les spéculations philosophiques sur l'esthétique remontent à l'antiquité (Platon, Aristote, etc.) et sont liées à la métaphysique. Mukarovsky se réfère également à Kant (dont la *Critique du Jugement* date de 1790). Pour Mukarovsky l'esthétique est jusque-là fondée comme une « science normative » aux côtés de la logique et de l'éthique. A partir du positivisme d'A. Comte commence l'esthétique expérimentale qui se veut scientifique et s'inspire des méthodes de la biologie et de la sociologie. C'est, selon Fechner (*Vorschule der Aesthetik* — Leipzig, 1876), l'esthétique « d'en bas », von unten, par opposition à l'esthétique métaphysique qui déduisait d'en haut, von oben.

Ces quelques notes trop rapides ne prétendent pas rendre compte des influences, positives ou négatives, qui se sont exercées sur l'esthétique de Mukarovsky — ce serait là l'objet d'une autre étude.

Les précurseurs les plus immédiats de Mukarovsky, les *Formalistes russes*, si tant est qu'on puisse réunir sous une même étiquette des théoriciens aussi différents que Sklovskij, Ejchenbaum, Brik, Propp, Tomasevskij, etc., rompent avec l'analyse positiviste conçue en termes de causalité mécaniste, qui faisait intervenir dans l'analyse littéraire, psychologisme, science biographique, histoire littéraire et sociologie de l'art. Ils fondent leur esthétique, et surtout le domaine limité de l'esthétique qui les préoccupe plus particulièrement, la poétique, sur la théorie linguistique de Saussure. Ils tentent avant tout de définir la langue poétique par rapport à la langue pratique, la fonction expressive du langage par opposition à la fonction communicative. Ils établissent la notion générale de langue poétique en tant que système, c'est-à-dire en termes de rapport du tout aux parties. Ils rejettent l'étude de l'œuvre sous l'angle de la

genèse qui fait intervenir sociologie et biographie, et posent le principe de l'immanence de l'œuvre : l'œuvre est un produit qu'il faut étudier en lui-même, dont il faut démonter la construction. L'étude d'une œuvre poétique est celle des « procédés » qui font sa « littéarité » (cf. par exemple Sklovskij : « *L'art comme procédé* », 1917). Les formalistes russes s'attachent particulièrement à la notion de déformation ou singularisation (cf. *Ibidem*), et à l'étude du matériau sonore (cf. O. Brik : « *Les répétitions de sons* », in *Poëtika*, Pétrograd, 1919 ; L. Jakubinskij : « *Les sons de la langue poétique* », 1919, *Poëtika*, etc.).

VI. Propp introduit une méthode inspirée de celle des sciences naturelles et parle de morphologie : « Le mot de morphologie signifie l'étude des formes. En botanique, la morphologie comprend l'étude des parties constitutives d'une plante, de leur rapport les unes aux autres et à l'ensemble ; autrement dit l'étude de la structure d'une plante. » (V. Propp : « *Morphologie du conte* », *Questions de poétique*, XII, 1928) (1).

Si l'apport de Propp n'est pas négligeable, les formalistes russes n'échappent pas au risque d'une analyse statique et taxinomique.

C'est contre cet aspect que s'insurgent Jakobson et Tynianov dans un article paru dans la revue *Novyj Lej* en 1928 (n° 12, p. 36-37) : « *Les problèmes des études littéraires et linguistiques* » : « Il faut se séparer de l'électisme académique, du « formalisme » scolastique qui remplace l'analyse par énumération de la terminologie et qui ne fait que dresser un catalogue des phénomènes » (1).

Et en effet Tynianov occupe une place à part parmi les formalistes car il ouvre la voie au structuralisme et à Mukarovsky. Tynianov s'attache moins à des études générales sur la langue poétique qu'à des études sur des types particuliers d'œuvres littéraires (cf. « *L'ode comme genre oratoire* », *Poëtika*, 1927). Non seulement avec Jakobson, il reproche au formalisme de remplacer l'analyse par la terminologie et la classification, mais dès 1924 dans « *Problème de la langue de la poésie* » (Léningrad) il introduit la notion de *structure* en termes de *rappports dynamiques*, et c'est là un point capital : l'œuvre est une construction où tous les éléments sont en corrélation, où les facteurs sont reliés entre eux par « le signe dynamique de l'interrelation et de l'intégration » et non plus par « le signe statique de l'équation et de l'addition » (p. 10). Autre notion fondamentale : à l'intérieur de la structure il y a un élément structural qui définit le profil de l'œuvre en subordant les autres facteurs, c'est la *dominante* (« *L'ode comme genre oratoire* »).

(1) Les textes dont il existe une traduction en français sont cités d'après l'édition française.

Dans cette même étude, Tynianov développe encore une autre notion qui se retrouvera chez Mukarovsky, et qui oppose le structuralisme pragois aux autres structuralismes : la notion de *fonction* : une œuvre littéraire n'est pas isolée, mais fait partie d'un système de corrélations. Tynianov définit 3 types de fonctions :

- La fonction constructive = relations des éléments à l'intérieur de l'œuvre ;
- La fonction littéraire = rapport de l'œuvre à la littérature de son pays prise comme un tout ;
- La fonction linguistique = rapport de l'œuvre et de son matériau, ce rapport étant régi par le principe de « l'effet maximum » qui implique comme chez les autres formalistes la « notion de déformation » qui deviendra plus tard chez les structuralistes la notion d'actualisation par opposition à celle d'automatisation.

A la suite de Tynianov, la naissance du structuralisme tchèque est fondée sur le rejet de la démarche mécaniste et taxinomique des formalistes russes. *La notion de structure en tant qu'ensemble dynamique et hiérarchisé avec une dominante et la notion de fonction distinguent fondamentalement Tynianov et ensuite le structuralisme pragois des autres structuralismes qui conçoivent la structure comme un ensemble statique.*

L'ESTHÉTIQUE DE MUKAROVSKY

Définition du signe

Mukarovsky revient à la théorie du signe (signifiant + signifié) de Saussure, qu'il transforme, et à la sémiologie dont Saussure est le fondateur, et il fonde une *esthétique structuraliste et sémiologique*. Selon lui il n'y a rien dans une œuvre d'art qui ne puisse être expliqué en termes de signes et de signification. (A noter que ce terme n'a pas le même sens pour Mukarovsky et pour Saussure ; pour Saussure il s'agit simplement du rapport entre signifiant et signifié ; voir plus bas). Pour lui l'esthétique doit être une branche de la sémiologie, définie par Saussure comme la « science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale » (Saussure : « *Cours de linguistique générale* », ch. III, § 3 — p. 33 dans l'édition 1971 de Payot). C'est ce qu'il établit dans son texte

« L'art comme fait sémiologique » (2) :

« Il est de plus en plus clair que la charpente de la conscience individuelle est donnée, jusque dans les couches les plus intimes, par des contenus appartenant à la conscience collective. Par conséquent les problèmes du signe et du sens deviennent de plus en plus urgents, car tout contenu psychique dépassant les limites de la conscience individuelle acquiert par le fait même de sa communicabilité le caractère de signe. (...) »

L'œuvre d'art ne saurait être identifiée, comme l'a voulu l'esthétique psychologique, avec l'état d'âme de son auteur ni avec aucun de ceux qu'il provoque chez les sujets percevants : il est clair que chaque état de conscience subjectif a quelque chose d'individuel et de momentané qui le rend insaisissable et incommunicable dans son ensemble, tandis que l'œuvre d'art est destinée à servir d'intermédiaire entre son auteur et la collectivité. »

Mukarovsky définit ensuite le signe artistique (l'œuvre d'art) comme composé de 3 éléments, et non plus de deux :

1. — « L'œuvre — chose fonctionnant comme symbole sensible » (« le signifiant d'après la terminologie de Saussure ») ;

2. — « L'objet esthétique déposé dans la conscience collective » (c'est-à-dire « ce qu'ont de commun les états de conscience subjectifs provoquée par l'œuvre-chose chez les membres d'une certaine collectivité ») et « qui fonctionne comme signification » ;

3. — « Un rapport à la chose signifiée, rapport qui vise non une existence distincte », « mais le contexte total des phénomènes sociaux (science, philosophie, religion, politique, économie, etc.) du milieu donné ».

Enfin, le signe artistique a 2 particularités :

— Celle d'être un « *signe autonome* », c'est-à-dire un signe qui vise une « réalité indistincte », celle du contexte des phénomènes sociaux. Ce rapport du signe à la chose signifiée peut être un rapport indirect : l'œuvre n'est pas un document (pour utiliser sa valeur documentaire il faut interpréter la qualité de son rapport au contexte).

— Celle d'être un « *signe communicatif* ». La fonction communicative existe dans tous les arts, mais est plus évidente dans « les arts à sujet ». Elle est présente dans tous les éléments, même les plus formels. « Le sujet de l'œuvre joue simplement le rôle d'axe de cristallisation », c'est « *la structure entière qui fonctionne comme signification* ». Le rapport à la chose signifiée vise « une existence distincte (événement, personne, chose, etc.) ». Mais « le rapport entre l'œuvre d'art et la chose signifiée n'a pas de

(2) Jan MUKAROVSKY, *L'art comme fait sémiologique*, Actes du 8^e Congrès international de Philosophie à Prague, 2-7 septembre 1934, Prague, 1936, p. 1065-1072 (en français dans le texte) ; rééd. *Poétique* n° 3, 1970.

valeur existentielle (il n'y a pas « d'authenticité documentaire » dans un produit d'art).

Ces deux fonctions sémiologiques, communicative et autonome, constituent une antinomie dialectique.

Ce texte qui pose la définition du signe artistique sous forme de thèses est une introduction indispensable pour comprendre les concepts définis par Mukarovsky dans « les Voies de la poétique et de l'esthétique ».

Définition de la structure

Lorsque Mukarovsky définit le signe artistique comme composé de 3 éléments, il dit que la deuxième composante (« la signification » en tant qu'« objet esthétique » déposé dans la conscience collective) « contient la structure propre de l'œuvre », ou encore dans sa définition de la fonction communicative du signe artistique : que c'est « la structure entière qui fonctionne comme signification ».

Qu'est-ce donc que la *structure* ?

Mukarovsky reprend le concept d'immanence des Formalistes. Il s'agit d'étudier *l'œuvre d'art en elle-même*, d'un point de vue autonome. Cela découle de la conception de l'œuvre d'art en tant que signe.

Une œuvre est à différents points de vue un *ensemble* : elle est un ensemble de composition, elle est un ensemble de contexte. Un ensemble est quelque chose de fermé, de fini. Si on prend un extrait d'œuvre, il est évident qu'il ne peut être question d'ensemble ni de composition, ni de contexte. Mais on peut par contre définir sa structure, c'est-à-dire les rapports entre les éléments qui composent cet extrait. La *structure* est, bien sûr, aussi un ensemble, mais « le caractère d'ensemble n'apparaît pas comme quelque chose de fermé, de fini (...), mais comme une *corrélation de composantes* ». (« *La notion d'ensemble dans la théorie de l'art* ») (3). Mukarovsky reprend à Tynianov la notion de dominante : « La corrélation des composantes dans la structure est à tel point une fusion qu'elle apparaît comme leur subordination et leur ordonnance réciproque ; en ce sens nous avons l'habitude de parler d'une *dominante* de la structure et de la *hiérarchie* de ses composantes » (*Ib.*) Il n'est pas inutile d'insister encore sur ce point : c'est une caractéristique propre du structuralisme pragois.

L'œuvre d'art est donc une *construction*, et cette notion s'oppose à celle de forme telle que la conçoivent les formalistes dont Mukarovsky tient à se démarquer :

(3) Jan MUKAROVSKY, *La notion d'ensemble dans la théorie de l'art*. Conférence au Cercle Linguistique de Prague, 1945 ; *Estetika* 1968, n° 3, p. 173-181 ; rééd. *Les voies de la poétique et de l'esthétique*, Prague, 1971, p. 85-96.

« ... Le concept de construction artistique de l'œuvre est quelque chose de totalement différent du concept de forme, parce que la forme exclut tous les éléments de « contenu » de l'œuvre, alors que la construction artistique comprend toutes ses composantes, toutes les significations portées par ces composantes et toute la hiérarchie fonctionnelle de l'œuvre » (« *Apport à la méthodologie de la science littéraire* ») (4). L'amalgame fait entre formalistes et structuralistes repose sur un malentendu à propos du concept de forme. Il s'agit d'une confusion dans la terminologie. Le tchèque a deux mots pour désigner la forme : *forma*, qui dans une esthétique réellement formaliste est conçue « comme une cristallisation de la fonction purement esthétique dans la configuration extérieure de l'œuvre », et *tvar* (difficile à traduire en français : façon) que les structuralistes conçoivent comme « la résultante de rapports et de tensions entre toutes les composantes de l'œuvre (« formelles » et de contenu ») et entre toute leurs fonctions » (*ibidem*) — la forme (*tvar*) « n'est pas l'incarnation d'un idéal « formel » — la forme serait alors figée dans une formule — mais une force vive, qui entraîne la structure artistique en tant qu'ensemble dans un mouvement d'évolution » (*ib.*). Par ailleurs la notion de forme (*forma*) s'oppose habituellement à la notion de contenu : « le contenu en tant que substance propre de l'œuvre, la forme en tant que totalité des procédés servant à exprimer le contenu » (« *La poésie contemporaine* ») (5). C'est une conception erronée. La frontière entre le contenu et la forme est indéfinissable, car « le contenu n'entre en jeu dans une œuvre d'art que dans la mesure où il a une fonction esthétique, où il doit être une forme » (« *La poésie contemporaine* ») (5). Mukarovsky propose une autre apposition : « D'une part les propriétés de l'œuvre qui provoquent son effet esthétique ; nous appellerons leur totalité *forme*. D'autre part il y aura la base sur laquelle la forme se concrétise, nous l'appellerons *matériau* » (*ibidem*).

La substance du matériau est facile à définir : pour la poésie par exemple, c'est la langue d'une part, d'autre part les éléments qui composent le thème et n'entrent dans l'œuvre que par l'intermédiaire de la langue.

La forme est la manière dont le matériau est utilisé dans l'œuvre pour avoir un effet esthétique. Ce n'est pas quelque chose de concret comme le matériau.

Le concept de structure n'oppose donc pas la forme et le fond — ce que C. Lévi-Strauss a clairement formulé en 1960 : « ... la structure n'a pas de contenu : elle est le contenu même, appréhendé

(4) Jan MUKAROVSKY, *Apport à la méthodologie de la science littéraire*. Notes polémiques prononcées au Cercle Linguistique de Prague, 1944 ; *Orientace* 1968, n° 1, p. 29-37 ; rééd. *Les voies de la poésie et de l'esthétique*, Prague, 1971, p. 183-200.

(5) Jan MUKAROVSKY, *La poésie contemporaine*. Conférence publique, 1929 ; *Plan I*, 1929, p. 387-397 ; rééd. *Les voies de la poésie et de l'esthétique*, Prague, 1971, p. 99-115.

dans une organisation logique comme propriété du réel » (texte repris dans *Anthropologie Structurale II*, ch. VIII, « La structure et la forme », « Réflexions sur un ouvrage de Vl. Propp », 1973, p. 139).

Par quoi sont donnés les rapports des composantes de la structure, que Mukarovsky définit comme un ensemble non figé, dynamique, en perpétuelle évolution, en perpétuelle formation et transformation ? Certains de ces rapports sont imposés par le matériau. La dureté de la pierre, par exemple, peut influencer sur la forme de la statue. C'est particulièrement évident pour la poésie « dont le matériau est la langue, un système de signes, dont les composantes sont tissées de rapports réciproques obéissant à des lois, avant d'entrer dans l'œuvre poétique (« La notion d'ensemble... ») (3). Mukarovsky parle même d'« une initiative créatrice de la langue » ; d'une « collaboration de la langue dans la création » (« La langue qui fait des vers ») (6). *Mais la structure d'une œuvre d'art n'est pas le résultat automatique des contraintes du matériau.* Les significations des différentes composantes de la structure ont entre elles des rapports d'harmonie et de désaccord. Ces significations peuvent prendre des colorations différentes au cours de *l'évolution des traditions artistiques* :

« ... Les rapports réciproques des composantes dans une structure artistique sont dans une certaine mesure déterminés par ce qui a précédé, par la tradition artistique vivante. Devant nous s'ouvre une perspective sur l'évolution de la structure » (« La notion d'ensemble... ») (3). Dans une œuvre d'art il y a toujours deux stades en présence ; celui de sa « structure actuelle » et celui de l'état précédent de la structure artistique. « Le lien réciproque de ces deux stades est bien sûr dynamique, ceux-ci se trouvent dans des oppositions sans cesse renouvelés qui cherchent toujours un nouvel équilibre. On peut donc dire que *même la structure d'une œuvre unique est une action, un processus*, en aucun cas un ensemble statique, délimité avec précision » (« La notion d'ensemble... ») (3). La structure n'existe donc pas en dehors de la durée. C'est la conception saussurienne pour laquelle le signe n'est rien sans la dimension du temps (Saussure : « Cours de linguistique générale », 2^e partie, ch. II, « Immutabilité et mutabilité du signe »), mais avec cette différence essentielle que pour Mukarovsky synchronie et diachronie sont indissociables, alors que la dichotomie saussurienne fait de la synchronie quelque chose de statique. La dimension importante pour Saussure (même chapitre) est la dimension sociale. Pour Mukarovsky une structure artistique est une réalité sociale en constant développement, dépassant par sa durée tout acte individuel de

(6) Jan MUKAROVSKY, *La langue qui fait des vers*. Recueil « La langue poétique », 1947, p. 7-17 ; rééd. *Les voies de la poésie et de l'esthétique*, Prague, 1971, p. 175-182.

création et de perception. *La structure n'est pas totalement contenue dans le produit d'art.* Entre le récepteur et la matière il y a le domaine des réalités sociales. Mukarovaky met l'accent moins sur l'œuvre en tant qu'ensemble fermé et unique que sur la *tradition artistique supra-individuelle qui appartient à toute une société et existe dans la conscience collective (7) de ses membres* : « ... l'existence propre de la structure antérieure et évidemment aussi de l'œuvre nouvelle n'est pas dans les œuvres matérielles (celles-ci n'en sont que des manifestations extérieures), mais dans la conscience. La corrélation des composantes, leur hiérarchie, leurs accords et leurs oppositions, tout cela constitue une certaine réalité, mais une réalité fondamentalement immatérielle — ce n'est aussi que pour cela qu'elle peut être dynamique. Le lieu de son existence est la conscience. (...) *La tradition artistique vivante est donc une réalité sociale de la même façon que la langue, par exemple, le droit, etc.* » (« *La notion d'ensemble...* ») (3).

Cette tradition est la structure artistique au sens propre, les œuvres particulières n'étant que des moments de son évolution.

Cette notion rejoint donc un autre aspect de la théorie de Saussure qui a fortement influencé l'esthétique de Mukarovsky : la distinction entre « la langue, qui est sociale dans son essence et indépendante de l'individu », et la parole, qui est « la partie individuelle du langage » (Saussure : « *Cours de linguistique générale* », ch. iv, p. 37 de l'édition Payot). Cet aspect est particulièrement présent dans les thèses fondamentales du Cercle de Prague (« *Travaux du cercle linguistique de Prague, I, 1929* ») : « La langue poétique a du point de vue synchronique la forme de la parole, c'est-à-dire d'un acte créateur individuel, qui prend sa valeur d'une part sur le fond de la tradition poétique actuelle (langue poétique) et d'autre part sur le fond de la langue communicative contemporaine » (thèses de 1929 — 3, c, 1).

Pour Mukarovsky, *l'œuvre d'art est à la tradition artistique ce que la parole est à la langue*, c'est-à-dire ce que le message est au code. Entre le destinataire et les destinataires, l'auteur et les récepteurs, il y a un *code commun*, la tradition artistique, ou au moins partiellement commun (selon la définition de Jakobson), auquel l'œuvre se réfère. Autrement dit il y a au moins deux systèmes à étudier : la structure interne de l'œuvre et la structure artistique (la tradition) à laquelle elle appartient. Si Mukarovsky conserve le concept d'immanence de l'œuvre d'art, hérité des formalistes, il ne limite pas l'étude de l'œuvre à celle des rapports internes des éléments de sa structure, mais intègre cette structure (celle du message) à d'autres structures de rang supérieur (celles du ou des

(7) Cette notion de « conscience collective » est empruntée directement à E. Durkheim, qui a aussi beaucoup influencé Saussure (la langue comme fait social).

codes) et étudie leurs rapports réciproques. Dans « *Problèmes de l'individu dans l'art* » (8) il insiste sur cet aspect :

« Du reste le structuralisme, qui plus que tout autre tendance scientifique tend vers la notion d'ensemble — car la structure elle-même est ex définitione un ensemble — ne pouvait pas au cours de son évolution ne pas se heurter de plus en plus aux problèmes situés hors de la structure proprement dite de l'œuvre d'art : dès que s'est organisé un certain point de vue sur la composition de la structure artistique et de son mouvement, aussitôt se sont dessinées à sa suite les structures d'un rang supérieur dont la structure de l'art donné n'était qu'un élément. Il devient clair que si nous avons à comprendre l'évolution d'un art donné, nous devons considérer cet art et sa problématique en liaison avec les autres arts — et c'est là déjà une certaine hétéronomie par rapport à un seul art. Davantage : l'art est une des branches de la culture, et la culture à son tour est une structure dont les différents éléments, par exemple l'art, la science, la politique, etc., ont des rapports réciproques, complexes et historiquement mouvants. Mais la structure culturelle en tant qu'ensemble à son tour n'est pas suspendue en l'air, la source la plus fondamentale de son mouvement est le mouvement de la société. » Notons ici que Mukarovsky ne définit pas ce qu'il entend par société, ni s'il considère l'art comme une institution.

Il y a donc toute une hiérarchie des structures, chaque structure pouvant être une composante d'une structure de rang supérieur. Les différentes structures sont des ensembles isolés, mais non pas séparés, liés les uns aux autres par des rapports dynamiques mouvants. La structure qui englobe toutes les autres est celle de la société, car il ne faut pas perdre de vue que *l'art est un signe, c'est-à-dire un fait social*. Le structuralisme est fondé sur la conviction de la nature sociale de l'art. C'est la définition même de la sémiologie. Dans « *Co je poesie ?* » (« *Qu'est-ce que la poésie* »), texte paru en 1933, R. Jakobson rend justice à cette orientation :

« Ces temps-ci, la critique trouve de bon ton de souligner l'incertitude de ce qu'on appelle la science formaliste de la littérature. Il paraît qu'elle prône l'art pour l'art et marche sur les traces de l'esthétique kantienne. Les critiques qui font ces objections sont, dans leur radicalisme, si conséquents et précipités qu'ils oublient l'existence de la troisième dimension, qu'ils voient tout sur le même plan. Ni Tynianov, ni Mukarovsky, ni Chklovski, ni moi, nous ne prêchons que l'art se suffit à lui-même ; nous montrons au contraire que l'art est une partie de l'édifice social, une composante en corrélation avec les autres, une composante variable, car

(8) Jan MUKAROVSKY, *Problèmes de l'individu dans l'art*. Cours Universitaire, manuscrit, 1946-47 ; éd. dans *Les voies de la poésie et de l'esthétique*, Prague, 1971, p. 49-84.

la sphère de l'art et son rapport aux autres secteurs de la structure sociale se modifient sans cesse dialectiquement. Ce que nous soulignons, ce n'est pas un séparatisme de l'art, mais l'autonomie de la fonction esthétique » (1).

Ces notions de signe, de structure, d'autonomie de l'art, cette nouvelle approche des problèmes artistiques impliquent une méthodologie nouvelle.

Méthodologie

Mukarovsky définit sa méthode, le structuralisme, comme une orientation scientifique, comme une *noétique*. Dans une science, dit-il, la base de toute démarche n'est pas un ensemble de règles techniques, mais une orientation noétique définie qui permet au chercheur d'aborder non seulement un problème donné mais toute problématique de cette science. Cette unité de méthode permet de comparer des résultats de même ordre et n'exclut pas le libre choix des moyens techniques appropriés à la solution de chaque problème. Ce qui fait l'unité et l'efficacité d'une orientation scientifique c'est sa noétique. L'unité interne du structuralisme, selon Mukarovsky, c'est la conception que rien n'échappe à la notion d'ensemble et de dialectique. L'unité de l'esthétique structuraliste c'est de concevoir l'œuvre d'art comme une structure, c'est-à-dire un ensemble de forces avec des rapports dialectiques de tension, mais aussi d'envisager les rapports de l'œuvre avec tout ce qui l'entoure. S'efforcer de s'en tenir à ces principes fondamentaux ne signifie pas être figé, mais donne au contraire la possibilité d'assimiler les résultats obtenus précédemment par la science, et non pas d'imiter et d'appliquer. C'est ce qui permet au structuralisme lui-même d'évoluer. Le structuralisme, mis au point par la science littéraire, n'est pas le privilège d'une seule science, c'est l'orientation de toute la science contemporaine dans son ensemble. Il permet une collaboration non au niveau des résultats acquis, mais au niveau noétique, au niveau des sources de la connaissance.

La conception structuraliste de la science est une *conception objectiviste*. Le résultat de la recherche est d'autant plus irréfutable qu'il dépend moins de la personnalité du chercheur. « ... Sans validité supra-individuelle et sans caractère obligatoire supra-individuel il n'y a pas de connaissance scientifique » (*Apport à la méthodologie de la science littéraire*, 1) (4).

Dans les sciences sociales il y a toujours un résidu obligatoire de subjectivité dont il faut autant que possible faire abstraction. Et c'est réalisable, dit Mukarovsky, car on est dans le domaine

des signes et de la signification et non dans le domaine psychique, de la sémiologie et non de la psychologie.

Un autre aspect extrêmement important de la méthodologie structuraliste définie par Mukarovsky est la *nécessité de ne pas séparer la spéculation abstraite de la recherche concrète*. Spéculation abstraite et recherche concrète sur le matériau ne sont qu'un seul et même processus. Le chercheur aborde le matériau avec au départ un présupposé (qui n'a rien à voir avec l'hypothèse des positivistes, celle-ci étant abandonnée si elle n'est pas vérifiée par la recherche sur le matériau). Le présupposé structuraliste est enraciné dans l'orientation noétique, il s'élabore et se transforme au cours de la recherche sous l'influence du matériau, et il donne une unité aux résultats sur les problèmes les plus divers (cf. « Apport à la méthodologie de la science littéraire », 4) (4). Ce refus d'opposer le concret et l'abstrait est contenu déjà dans le concept de structure qui s'oppose à la distinction de la forme et du fond.

La conception sémiologique de l'art est en soi déjà une méthode de travail définie. Le point de départ de l'étude d'une œuvre d'art ne peut être ni la personnalité de l'artiste, ni rien en dehors de l'œuvre. L'artiste n'a mis dans son œuvre que ce qui y est. On ne peut ni déduire l'œuvre des états d'âme de l'artiste, ni inversement reconstituer sa biographie à partir de l'œuvre. Car l'œuvre n'est pas un document, n'est pas un simple matériau psychologique ou social. Il s'agit d'analyser la structure de l'œuvre en tant que telle. L'analyse ne doit pas « franchir les limites de l'œuvre », ne doit rien affirmer qui ne puisse trouver de justification dans l'œuvre même. La question qui se pose dans le choix d'une méthode d'analyse est celle-ci : « quel est le but de l'analyse esthétique ? La réponse est simple : l'analyse esthétique est destinée à trouver dans l'œuvre les propriétés qui font que l'œuvre est ressentie d'une façon esthétique, en d'autres termes, de constater de quelle manière l'œuvre a été faite pour produire un *effet esthétique* » (« *La poésie contemporaine* ») (5).

C'est ici qu'interviennent les notions de *fonction*, de *valeur*, et de *norme*, qui sont avec la notion de structure en tant qu'ensemble dynamique et hiérarchisé, en constante évolution, les concepts fondamentaux de l'esthétique pragoise. « Nous entendons la fonction comme un rapport actif entre la chose et le but dans lequel cette chose est utilisée. La valeur est alors la capacité d'utilisation de l'objet pour ce but. La norme est la règle ou l'ensemble de règles qui régissent le domaine d'un type déterminé, d'une catégorie déterminée de valeurs » (« *Les problèmes de la valeur esthétique* ») (9).

(9) Jan MUKAROVSKY, *Les problèmes de la valeur esthétique*. Cours universitaire, manuscrit, 1933-36. Ed. dans *Les voies de la poésie et de l'esthétique*, Prague, 1971, p. 11-34.

Le concept de fonction esthétique

Le but de l'œuvre d'art étant l'effet esthétique on parlera de *fonction esthétique*. La spécificité de la fonction esthétique par rapport aux autres fonctions est son *aspect téléologique*. Mukarovsky prend l'exemple d'un marteau. La fonction pratique du marteau est claire. « Mais dès que le marteau devient un fait esthétique, il commence à fonctionner par rapport à lui-même — l'autonomie de la valeur esthétique entre en jeu. Est-il possible que la chose fonctionne par rapport à elle-même, qu'elle soit son propre but ? On peut le comprendre ainsi : la fonction esthétique est proprement l'opposition dialectique nécessaire de la fonction en général. En règle générale la chose fonctionne par rapport à quelque chose qui est en dehors d'elle, mais dès que la fonction esthétique s'empare de la chose, on arrive à la négation du cas normal : la chose fonctionne par rapports à elle-même » (« Les problèmes de la valeur esthétique ») (9). Bien que les Pragois se défendent d'être kantiens cette notion ressemble beaucoup à la « finalité sans fin » de Kant.

Une autre notion importante est celle de la *multifonctionnalité*. Dans toutes les activités humaines et dans tous les produits de l'activité humaine il n'y a jamais en jeu une seule fonction, mais plusieurs. Mais de même qu'il y a une dominante à l'intérieur d'une structure, il y a une fonction *dominante* qui est la composante organisatrice de la hiérarchie structurale des fonctions. *Ce qui fait la différence spécifique d'une œuvre d'art, c'est qu'elle a pour fonction dominante la fonction esthétique*. « En ce qui concerne la fonction, lorsque le structuralisme affirme que la fonction esthétique est dominante, il n'exprime par là que la différence spécifique de l'art par rapport aux autres activités humaines ; mais la fonction esthétique, privée de « contenu » propre (c'est-à-dire d'un but concret vers lequel elle tendrait), n'efface pas les autres fonctions, n'empêche aucune d'elles de diriger l'œuvre vers un but esthétique, et même lui apporte son soutien » (« Apport à la méthodologie de la science littéraire », 8) (4).

Les fonctions extraesthétiques ne peuvent pas disparaître en présence de la fonction esthétique dominante car les uns et les autres sont solidaires à l'intérieur du domaine fonctionnel. « La fonction esthétique, comme nous l'avons dit, n'existe que comme l'opposition dialectique des autres fonctions. C'est pourquoi elle ne peut pas les annuler, elle cesserait ainsi elle-même d'exister. Les autres fonctions restent, mais elles sont tournées « vers l'intérieur » de la chose. Ce sont des éléments de sa construction, de sa constitution, ce qui est encore la base de la fonction esthétique : les autres fonctions deviennent donc des facteurs esthétiques » (« Les problèmes de la valeur esthétique ») (9).

La solidarité de la fonction esthétique dominante et des fonctions extraesthétiques se situent donc à plusieurs niveaux : d'une part la fonction esthétique aide les autres fonctions à diriger l'œuvre vers un but extraesthétique, d'autre part les fonctions extraesthétiques agissent comme des facteurs esthétiques.

Dans la pratique il n'y a jamais une suprématie totale de la fonction esthétique, même dans les œuvres d'art qui sont justement destinées « par leur construction à ce que la fonction esthétique prédomine » en elles. »... Même en art il y a une lutte entre la fonction esthétique et les autres fonctions. Un dosage différent peut même distinguer les uns des autres des genres artistiques proches » (« *Les problèmes de la valeur esthétique* ») (9). Mukarovsky donne entre autres pour exemple la poésie et la prose qui ne se distinguent selon lui que parce que dans la seconde il y a un plus grand quantum de fonction extraesthétique de communication.

Une autre caractéristique de la fonction esthétique est sa présence dans toutes les activités humaines. « La fonction esthétique étant l'opposition dialectique de n'importe laquelle des autres fonctions est toujours potentiellement présente ; si l'une des autres fonctions est en activité, elle entre en jeu lors de cette activité » (*ibidem*). La fonction esthétique ne se limite pas à l'art, et c'est là un des points fondamentaux de l'esthétique de Mukarovsky. La frontière entre art et non-art est mouvante. Il y a des déplacements permanents de la tension entre l'art et les phénomènes esthétiques hors de l'art. « D'où la difficulté de dire une fois pour toutes ce qu'est l'art et ce qu'il n'est absolument pas. » (*ibidem*).

La fonction esthétique, présente partout, est un facteur important de la vie sociale, affirme Mukarovsky sans donner de définition de la vie sociale.

Le concept de valeur esthétique

Au problème de la fonction est lié celui de la valeur. Fonction et valeur, nous l'avons vu, se définissent par rapport au but dans lequel la chose est utilisée. Aux différents buts (moral, esthétique, etc.) correspondent différents types de valeurs. On peut dire de la *valeur esthétique* à peu près la même chose que de la fonction esthétique : d'abord qu'elle n'est pas seule présente dans l'œuvre d'art, mais que s'y trouvent également des valeurs extraesthétiques, et ensuite que la valeur esthétique existe dans tous les domaines hors de l'art.

Comment se définit la valeur ? Est-elle une propriété inhérente ? « Si nous faisons abstraction du sujet qui porte un jugement de valeur, la valeur se changerait sous nos yeux en une parti-

cularité réelle de la chose jugée et deviendrait ainsi l'affaire d'une connaissance intellectuelle semblable à celle, et même à vrai dire, identique à celle par laquelle nous connaissons, par exemple, la couleur des choses. Par suite il n'existerait ni valeur, ni théorie des valeurs » (« *Les problèmes de la valeur esthétique* ») (9).

De même que pour définir la structure d'une œuvre d'art il faut considérer la structure artistique supra-individuelle dont le lieu d'existence est la conscience collective, de même pour définir la valeur, il faut faire intervenir *entre le sujet et l'objet la conscience collective*.

« La conscience collective n'est, bien sûr, ni l'état psychologique d'un individu, ni une pure abstraction ; la conscience collective est le lieu où les valeurs existent » (*ibidem*). *La valeur n'est donc pas inscrite dans la chose, mais dans sa structure.*

Il y a une *hiérarchie des valeurs* (morales, sociales, esthétique, religieuses, etc.) tout comme il y a une hiérarchie dans les composantes d'une structure, et cette hiérarchie des valeurs *évolue en même temps que l'évolution historique de la collectivité*.

Les valeurs ont un *caractère obligatoire* : « ... ce ne sont pas les valeurs individuelles d'œuvres particulières qui existent dans la conscience de la collectivité, mais des règles selon lesquelles on juge des domaines, des groupes entiers d'œuvres » (*ib.*). C'est ce qui permet de juger une œuvre nouvellement créée, ou une œuvre ancienne qu'on vient de découvrir.

Il s'ensuit qu'il faut soigneusement *distinguer valeur et jugement de valeur* : « ... nous devons bien faire la distinction entre la valeur (Wert) comme quelque chose de permanent qui dépasse l'individu, et le jugement de valeur (Werturteil) qui est le fait d'une application actuelle de la valeur (et de la norme qui s'y rattache), application aussi bien positive que négative » (*ibidem*).

Ce point de vue permet de résoudre la contradiction entre l'aspect objectif ou subjectif des valeurs. Le jugement de valeur est avant tout subjectif puisqu'il est le fait d'un individu, mais il est aussi objectif puisqu'il est lié à des règles qui dépassent l'individu. Inversement la valeur est avant tout objective car elle existe dans la conscience collective, mais elle a aussi un côté subjectif car chaque application, chaque jugement modifie un peu la valeur.

On peut donc dire que « *la valeur est un rapport entre le sujet et l'objet, réglé par la conscience collective* » (*ib.*). Ce rapport est bien sûr constamment *mouvant* puisque « la valeur n'est pas collée à la chose, mais à la structure, qui est en constant mouvement, en constant changement » (*ib.*). Encore une fois, c'est cette notion qui est fondamentale et qui distingue le structuralisme pragmatique.

Y a-t-il néanmoins des valeurs esthétiques permanentes ? Mukarovsky ne semble pas très à l'aise : « la valeur esthétique permanente est un problème très complexe, peut-être insoluble » (*ib.*). Comment expliquer l'actualité de Shakespeare, par exemple ? Tout en formulant de nombreuses réserves Mukarovsky esquisse une possibilité de solution : « à savoir que la structure d'une œuvre de Shakespeare est, comme le montrent les diverses représentations scéniques, très variée (divergente) de sorte qu'elle admet une multitude d'objets esthétiques différents qui peuvent être construits au-dessus d'elle » (*ib.*). Cela signifie encore une fois que la valeur esthétique n'est pas inhérente à l'œuvre, mais que certaines dispositions de la structure, en elles-mêmes non-esthétiques, peuvent acquérir une valeur esthétique, mais Mukarovsky n'explique pas comment cela se passe.

Mais par ailleurs nous avons vu que toute valeur est changeante puisque le fait même du jugement de valeur modifie la valeur. *Variabilité et permanence sont en fait les deux pôles d'une opposition dialectique* — ce qui nous ramène au problème de la mutabilité et de l'immutabilité du signe.

Quels sont les rapports entre la valeur esthétique et les valeurs extraesthétiques ?

Hors de l'art la valeur esthétique, toujours présente, mais jamais dominante, se manifeste de plusieurs façons notamment « par le plaisir (et cela plus qu'en art où joue la tension dialectique entre plaisir et déplaisir), qui facilite d'autres fonctions (éducation, nourriture, érotisme, travail) » (*ib.*). Comme la fonction esthétique, la valeur esthétique est donc un facteur de la vie sociale.

Les valeurs extraesthétiques dans l'art sont indissociables de la structure. « Si chaque élément d'une œuvre d'art est porteur simultanément de valeur extraesthétique et esthétique, cela signifie que les valeurs extraesthétique et esthétique sont dans un rapport si étroit que chaque déplacement d'un côté signifie un déplacement également de l'autre côté » (*ib.*)

Dans une œuvre d'art les valeurs extraesthétiques peuvent être en opposition les unes aux autres. Ces oppositions font partie de la structure de l'œuvre et deviennent donc des valeurs esthétiques. Les valeurs extraesthétiques ne sont pas introduites dans l'œuvre directement sans déguisement. Mais elles restent en contact avec le système des valeurs hors de l'art. Si l'une d'elle est affectée dans une œuvre, c'est tout le système et sa hiérarchie qui se trouve affecté.

L'art apparaît donc à Mukarovsky « comme un puissant catalyseur du monde des valeurs ».

Le concept de norme esthétique

« Partout où il y a fonction et valeur il y a aussi norme, ou au moins une tendance à la norme » (« *Les problèmes de la valeur esthétique* ») (9).

La norme c'est le critère de la capacité d'une chose à remplir une fonction (cette capacité étant la valeur de cette chose par rapport à cette fonction).

Avant tout il faut *distinguer la norme et sa codification*.

La norme est le sentiment d'une nécessité immédiate qui ne passe pas par la réflexion logique, ne soumet pas le cas particulier à la règle générale.

« Ceci, bien sûr, n'exclut pas le moins du monde la possibilité d'une codification explicite et de son application consciente comme c'est par exemple le cas de la procédure judiciaire. Pour la norme esthétique la codification a bien sûr beaucoup moins d'importance que pour la norme juridique, et même que pour la norme linguistique » (« *Les problèmes de la norme esthétique* ») (10).

« ... la norme oscille perpétuellement entre 2 ordres : celui de la loi et celui d'un simple point de repère qui n'est là que pour qu'on mesure d'après lui et à partir de lui les distances et les dimensions dans le champ des valeurs » (« *Les problèmes de la valeur esthétique* ») (9).

La norme est d'une façon générale un « principe régulateur ».

En ce qui concerne la *norme esthétique*, il s'agit d'une norme qui n'est pas codifiée, qui n'est pas formulée, et qui se situe entre les deux pôles de l'antinomie loi — point de repère. C'est « une simple force contraignante qui a sa source dans la domination de la collectivité en tant qu'ensemble sur la décision de l'individu en tant que membre de celle-ci » (« *Les problèmes de la norme esthétique* ») (10).

Dans la société chaque système de normes est un système impératif à l'exclusion de tout autre. Il en va tout autrement dans le domaine de l'art. Dans une œuvre d'art il peut y avoir contamination de différents systèmes, et c'est ce qui suscite le déplaisir. *Le rôle du déplaisir est fondamental dans le domaine de l'art.*

Le déplaisir esthétique est l'opposition dialectique du plaisir esthétique. Dans une œuvre d'art le plaisir s'accompagne toujours du déplaisir, bien que celui-ci ne soit jamais prépondérant « car en fin de compte c'est le plaisir esthétique qui prédomine en tant qu'impression finale, résultante » (« *Les problèmes de la valeur esthétique* ») (9).

(10) Jan MUKAROVSKY, *Les problèmes de la norme esthétique*. Conférence publique, manuscrit, 2^e moitié des années 30; éd. dans *Les voies de la poésie et de l'esthétique*, Prague, 1971, p. 35-48.

Et c'est en violant les normes qu'on obtient une augmentation du plaisir esthétique. C'est dans cette notion de violation des normes que réside le principe de l'évolution de l'art. On attend de chaque artiste qu'il innove, qu'il se révolte contre les normes établies. Pour cela il peut par exemple utiliser le procédé de déformation ou introduire d'autres normes, exotique ou périphérique. L'innovation devient à son tour norme établie. Il y a ainsi un *mouvement permanent d'actualisation et d'automatisation*. L'unicité d'une œuvre vient du rapport entre conformité et violation. La norme esthétique n'est pas en rapport direct avec la valeur esthétique. La valeur esthétique est donnée par l'équilibre entre les accords et les oppositions qui lient les normes à l'intérieur de l'œuvre.

L'évolution des normes esthétiques ne se fait pas dans n'importe quel sens car il y a des principes constants, « des constantes esthétiques données par la constitution de l'homme — par exemple le rythme, l'équilibre, la symétrie, etc. » (« *Les problèmes de la valeur esthétique* ») (9). Mukarovsky les appelle des « constantes anthropologiques » (« *Les problèmes de la norme esthétique* ») (10).

Mais ces invariants ne sont pas des normes esthétiques absolues. Ils n'ont par eux-mêmes aucune signification sur le plan esthétique, « Un rythme mécanique, la rythme simplement régulier de la montre devient imperceptible ; le rythme artistique a au contraire tendance à attirer le plus possible l'attention sur la manifestation rythmée » (« *Les problèmes de la valeur esthétique* ») (9). Le plaisir esthétique naît encore une fois de la violation. Les constantes anthropologiques ne sont que des points de repère qui permettent de mesurer la divergence.

L'ensemble des normes esthétiques est réuni dans le canon du goût. Les goûts sont hiérarchisés en rapport avec la hiérarchie sociale, bien que ce rapport ne sont pas toujours direct et qu'il y ait une grande diversité dans la relation entre ces deux hiérarchies.

« ... l'existence d'une hiérarchie des goûts est indiscutable. Elle est immanente ; son principe est, peut-on dire, l'ordre chronologique : plus un goût est récent chronologiquement plus il est élevé dans la hiérarchie. Une descente dans l'échelle chronologique signifie aussi en règle générale, simultanément, une descente dans l'échelle sociale (ce qui, bien sûr, ne doit pas être pris comme un schéma rigoureux ; une recherche concrète montrerait certainement de nombreuses exceptions et de nombreuses complications). Mais quand un goût déterminé est déjà totalement à la périphérie — en règle générale il se remet à monter : ainsi se réalise le cycle des normes esthétiques » (« *Les problèmes de la valeur esthétique* ») (9).

Cette notion de cycle montre clairement que s'il y a une évolution des normes esthétiques, il ne peut être question de progrès, d'amélioration.

Le ressort de cette évolution de l'art étant la violation des normes esthétiques, peut-on vraiment parler de norme ?

Chaque application de toute norme la modifie. Mais alors que pour les autres normes cette modification est un phénomène secondaire et indésirable, pour la norme esthétique le changement est le but même de l'application. Comme pour les autres normes il y a toujours une lutte contre le pôle de l'immobilisme et celui du mouvement. Mais alors que les autres normes tendent vers l'immobilisme, la norme esthétique tend vers le mouvement. *La norme esthétique même si son but est d'être violée est bien une loi*, telle est la conclusion de Mukarovsky.

L'art n'est pas le seul domaine de la norme esthétique et il est important de ne pas perdre de vue l'ensemble du domaine esthétique.

« A dire vrai, il faut, bien sûr, même pour le rapport de l'art avec le domaine de l'esthétique hors de l'art, parler de réciprocité : de même que l'art donne au domaine extraesthétique un canon de normes sans cesse renouvelé, de même le domaine extraesthétique, ayant pris possession de ces normes et les utilisant, les transforme à sa manière et les rend transformées à l'art » (*Les problèmes de la norme esthétique*) (10).

Quelles sont maintenant les différentes normes esthétiques définies par Mukarovsky ? Il y en a 5 types :

1. — Les normes imposées par le matériau (utilisation des règles de grammaire en poésie, choix du matériau en sculpture ou en architecture) ;

2. — Les normes qui découlent des règles techniques (par exemple l'emploi d'un type de vers par rapport au thème ou au choix des mots) ;

3. — Les normes imposées par le genre et le style (par exemple dans l'épopée grecque l'emploi de l'hexamètre, le choix des termes) ; Mukarovsky rappelle que pour le classicisme français le respect des normes du genre est suffisant pour que l'œuvre soit parfaite esthétiquement) ;

4. — Les normes proprement esthétiques qui sont caractérisées par la persistance des anciens ensembles de normes à côté des normes nouvelles, et sont différenciées socialement ;

5. — Les normes individuelles qui donnent à l'œuvre le cachet personnel de l'artiste. (*Les problèmes de la norme esthétique*) (10).

L'individu dans l'art

On voit par ce 5^e point que l'individu n'est pas absent de la théorie de l'art de Mukarovsky, bien qu'il semblerait à première vue que les notions de signe, de conscience collective et d'immanence du produit d'art ne lui laissent guère de place. Mukarovsky lui consacre néanmoins de nombreux textes (« *Les problèmes de l'individu dans l'art* » (8), « *La personnalité de l'artiste dans le miroir de l'œuvre* » (11), « *Le poète et l'œuvre* » (12), « *L'individu et l'évolution de l'art* » (13), « *L'individu dans l'art* », (14), etc.), c'est dire l'importance qu'il lui accorde. C'est pourquoi il semble nécessaire d'exposer sa conception de ce problème, mais disons tout de suite que c'est peut-être là l'aspect le plus daté de l'esthétique de Mukarovsky.

Pour lui la conception de l'art comme signe libère d'un subjectivisme immodéré, mais ne supprime pas le problème de l'individu puisque l'auteur et les récepteurs sont des individus.

Si la personnalité de l'artiste existe bel et bien, c'est en dehors de l'œuvre qu'il faut la chercher. Le théoricien de l'art structuraliste prend pour centre de son étude la fonction esthétique et la valeur supra-individuelle de l'œuvre, car l'œuvre une fois terminée cesse d'être l'expression de l'état d'âme de son auteur pour devenir un signe destiné à être compris, c'est-à-dire un fait social. De toute façon l'état d'âme qui a donné naissance à l'œuvre est différent de celui qui y est reflété. Même s'il y a au départ une impression vécue, l'impression exprimée ne correspond à aucune réalité. Entre le vécu de l'artiste et l'œuvre il y a tout le processus de la création. Ce processus est fait de phases complexes dont chacune peut être contredite par la suivante. Avec l'achèvement de l'œuvre s'achève le processus de création, et cela signifie une rupture du lien entre l'œuvre et la personnalité de l'auteur.

« Le lien entre le poète et l'œuvre est la limite extrême de la personnalité concrétisée du poète que peut atteindre la science littéraire, car ce qu'il y a au-delà, l'homme lui-même en tant qu'être psychophysique dans la plénitude totale de son existence dont l'œuvre n'est qu'une partie, appartient déjà à d'autres spécialités scientifiques et à d'autres domaines de la recherche, comme par exemple la

(11) Jan MUKAROVSKY, *La personnalité de l'artiste dans le miroir de l'œuvre* (quelques notes critiques pour la théorie et la pratique de la science de l'art); *Akord IV*, 1931, p. 253-263; rééd. *Les voies de la poésie et de l'esthétique*, Prague, 1971, p. 145-155.

(12) Jan MUKAROVSKY, *Le poète et l'œuvre*. Conférence publique du milieu des années 40; *Orientalce* 1968, n° 2, p. 51-57; rééd. *Les voies de la poésie et de l'esthétique*, Prague, 1971, p. 161-174.

(13) Jan MUKAROVSKY, *L'individu et l'évolution de l'art*. Conférence qui date, semble-t-il, de 1942.

(14) Jan MUKAROVSKY, *L'individu dans l'art* (en français dans le texte). Conférence faite au Congrès d'esthétique de Paris en 1937.

recherche biographique, psychologique, etc. » (« *Le poète et l'œuvre* ») (12).

L'artiste n'est pas le seul individu lié à l'œuvre. L'œuvre est une structure et appartient non à un individu, mais à la collectivité. L'artiste est membre de la collectivité et il crée son œuvre en fonction des normes en vigueur dans la conscience de cette collectivité. Il n'y a pas de frontière nette entre l'individu-auteur et l'individu-récepteur. Le récepteur n'est pas totalement passif. Il achève la création. Il colore l'œuvre selon sa personnalité propre ; cette réaction peut jouer un rôle dans la collectivité : toute application des normes modifie celles-ci ipso facto. Il y a une collaboration entre la collectivité et l'artiste dans la création. D'une part parce qu'il y a une pression de la critique, aussi bien écrite (influence sur les œuvres à venir), qu'orale (influence de la demande du public). D'autre part parce que l'artiste est lui-même récepteur devant les œuvres des autres (et il peut aussi lui arriver de demander conseil). Enfin entre le récepteur et l'auteur il y a des degrés intermédiaires qui rendent encore plus floues les frontières : dilettantes, amateurs, épigones. Le problème de l'individu dans l'art ne se limite donc pas à l'artiste, c'est aussi celui des récepteurs, celui des liens entre artiste et récepteurs et des rapports de chacun à la structure artistique collective.

Puisque l'artiste appartient à une collectivité le *caractère social de la personnalité de l'artiste* est évident. Qu'est-ce que l'individu ? C'est la rencontre d'un support biologique et de déterminismes sociaux. Les influences sociales sont imposées à trois niveaux : celui de la famille, celui de l'école, et celui de l'appartenance à une couche sociale. La personnalité individuelle est une structure, et l'unicité de cette structure dépend non pas de la qualité des éléments qui la composent mais de leurs rapports réciproques. La personnalité de l'artiste semble se distinguer des autres individus par 3 données supplémentaires : le don, la formation, le professionnalisme. En ce qui concerne le don et la formation, dans quelle mesure se distinguent-ils ? Le talent est-il inscrit dans le support biologique, ou est-il acquis ? La question du talent est d'ailleurs d'une importance relative : à l'époque du classicisme le talent est considéré comme moins nécessaire que la fidélité aux normes, aux règles. Certaines époques considèrent le talent comme un don spécifique (cf. « *La théorie romantique du génie* »), d'autres comme un don collectif (par exemple le moyen âge où les œuvres d'art étaient souvent anonymes, ou le folklore qui est une création collective, ou encore la variabilité de la notion de plagiat). Si on entend par formation l'apprentissage d'une technique (dans une école ou de façon autodidacte) ce n'est pas un critère suffisant pour différencier l'artiste du récepteur. Quant au professionnalisme c'est une notion

qui varie avec les époques. Il n'y a donc pas de frontière nette entre artiste et non artiste.

Si l'unicité de l'individu se situe dans le rapport entre les éléments (données biologiques et influences sociales) qui composent sa structure, c'est encore une notion relative :

« L'unicité n'est évidemment pas seulement le fait de l'individu en question, mais c'est aussi un fait « d'optique » extérieure. Cela dépend de quel endroit nous considérons l'individu : plus nous en sommes proches, plus il nous paraîtra complexe et d'autant plus unique ; à une certaine distance prévaudront les liens qui unissent l'individu à un groupe » (« *Les problèmes de l'individu dans l'art* ») (8). L'artiste en tant que structure, s'intègre donc à une unité supérieure, la génération. Dans le domaine de l'art une génération n'est pas un simple fait biologique (elle contient des individus de tout âge). C'est elle qui « fournit une plateforme pour la réalisation des desseins créateurs individuels » (*ibidem*). Elle n'est pas toujours uniforme : elle peut se diviser en écoles. Les rapports entre les individus et les générations ou entre les générations sont très complexes ; ils peuvent être paisible ou conflictuels. Mais de toute façon les antinomies ne sont pas des disputes personnelles : elles sont issues des contradictions internes de la structure artistique.

L'artiste est un individu, mais il n'est pas un « créateur ». Nous avons vu que chaque acte de création artistique, comme d'ailleurs chaque acte de perception artistique, est une application de l'ensemble des normes existant dans la conscience collective, et que chaque application modifie cet ensemble. L'évolution de la structure artistique est donc ininterrompue, variable à l'infini, mais en même temps elle est déterminée par le système de lois immanent qui régit cette structure. Entre l'artiste et son œuvre il y a donc toute une série de facteurs objectifs indépendants de l'individu. Cela signifie-t-il que l'artiste n'est que le réalisateur passif des nécessités objectives de l'évolution ? « Même si l'artiste n'est pas un créateur formant de nouveaux mondes à partir de rien, il ne peut être réduit à un simple prétexte à réaliser les conditions objectives de l'apparition de l'œuvre » (« *Les sources de la poésie* ») (15). L'artiste est une « force vive » qui met en mouvement un système de lois inerte, il est un « facteur actif » de l'évolution. « Il échoit à chaque individu dans l'évolution de la poésie une fonction précise, déterminée d'une part par l'évolution supra-individuelle, mais d'autre part co-déterminée par la force de l'individu à qui est dévolue cette fonction, et aussi par la qualité des capacités que l'individu met au service de cette fonction » (« *Le poète et l'œu-*

(15) JAN MUKAROVSKY, *Les sources de la poésie. Listy pro umění a kritiku IV*, 1936, p. 404-406 ; rééd. *Les voies de la poétique et de l'esthétique*, Prague, 1971, p. 156-160.

vre ») (12). *L'œuvre est donc la résultante des capacités individuelles de l'artiste et des conditions imposées par un stade donné de l'évolution.* Ce qui compte ce n'est pas n'importe quel talent, mais celui qui correspond aux exigences d'un certain stade d'évolution. L'artiste qui produit son œuvre sans trouver à s'intégrer dans l'évolution reste inconnu. Mais les conditions extérieures ne jouent pas seules. La personnalité de l'auteur peut avoir la force de transformer l'art. Les situations peuvent être extrêmement complexes selon que la personnalité de l'artiste est en accord ou en conflit avec les conditions extérieures. L'œuvre d'art est donc le produit de ces deux forces. Et ce qui fait l'individualité de l'œuvre, son unicité, c'est la projection de l'individu-auteur. Mais encore une fois il s'agit d'une notion relative, car l'unicité de l'œuvre est considérée comme une valeur, ou au contraire ne l'est pas, selon les époques, le goût et la demande du public. Pour le classicisme français l'imitation était une valeur, pour l'art moderne c'est la nouveauté qui est une valeur (la nouveauté pouvant être celle du thème ou celle du traitement).

Quelle est la signification de l'individu par rapport à l'évolution de l'art ? *L'évolution de la structure artistique et l'individu sont les deux pôles d'une même antinomie : l'évolution en est le terme marqué.* Ces deux pôles sont indissociables. Si on ne prend en considération que la liberté créatrice apparemment illimitée de l'individu, on perd de vue la dimension historique. Inversement si on ne tient compte que de l'objectivité du développement, on ne voit plus l'individu. Les racines de l'individu étant dans l'humanité, dans le fondement anthropologique de l'homme, le rôle de l'individu est de rapprocher l'art de ce qu'il y a d'universellement humain dans l'homme. « L'individu unique sert de lien entre l'évolution objective de l'art et la nature humaine stable, universelle, immuable, l'organisation anthropologique de l'homme » (« *Les problèmes de l'individu dans l'art* ») (8).

L'intérêt de l'individu se situe là et non dans son « unicité romantique ». Même si la nouveauté semble être le but du principe du changement, du mouvement permanent de l'art, en réalité la raison d'être finale de l'évolution de l'art est la recherche, que Mukarovsky reconnaît « bien sûr toujours forcément vaine » — de l'essence de l'homme et de la réalité dont il partie partie. « Telle est donc la tâche fondamentale de l'individu dans l'art » (*ib.*). Cette fonction artistique est non seulement celle des individus fortement créateurs, mais aussi celle des épigones et celle des récepteurs. « C'est pourquoi il ne faut pas considérer l'individu comme une exception dans l'évolution de l'art, se rencontrant de temps à autre accidentellement, mais comme une force agissant en permanence, sans cesse — comme une individualité, comme un facteur individuel,

qui est sans nom — ou — si l'on veut, est capable de porter tous les noms humains » (*ib.*).

Il est évidemment un peu dommage de terminer sur ce problème de l'individu qui est sans doute un des aspects contestables de l'esthétique de Mukarovsky, mais il était difficile, après avoir défini les concepts fondamentaux, de passer sous silence ce problème. Aussi rappelons que l'originalité de Mukarovsky et du structuralisme pragois est dans leur définition de la structure et dans la notion de fonction. Pour les Pragois la structure n'est pas la somme mécanique des parties, le tout est quelque chose de plus que la somme. La structure n'est pas entièrement contenue dans le produit d'art, dans l'œuvre-chose, elle est dans son rapport à la conscience collective. C'est pourquoi la structure est un ensemble « en constant mouvement, en constant changement ». C'est un ensemble de rapports dynamiques hiérarchisés, avec une dominante.

Mai 1975.

BIBLIOGRAPHIE (1)

1) Volumes :

- « Príspevek k estetice českého verse » [Apport à l'esthétique du vers tchèque] (1923).
- « Machuv Maj ». Estetická studie. [Le mal de Macha. Étude d'esthétique] (1928).
- « Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty » [Fonction esthétique, norme et valeur comme faits sociaux] (1936).
- « Kapitoly z české poetiky » [Chapitres de poétique tchèque] (I-II-1941 ; I-III-1948 ; recueil d'études des années 1925 à 1940).
- « O Vladislavu Vancurovi » [Sur Vladislav Vancura] (1946).
- « Stranickost ve vědě a v umění » [L'esprit partisan en science et en art] (1949).
- « Božena Němcová » (1950).
- « Kultura v boji za mír » [La culture dans la lutte pour la paix] (1951).
- « Z české literatury » [A propos de la littérature tchèque] (1961. Choix d'études).

2) Les études de Mukarovsky ont été publiées dans les revues :

- « Casopis pro moderní filologii » [Revue de philologie moderne].
- « Listy filologické » [Revue de philologie].
- « Plan ».
- « Cin » [Action].
- « Listy pro umění a kritiku » [Revue d'art et de critique].
- « Panorama ».
- « Slovo a slovesnost » [Parole et littérature].
- « Česká literatura » [Littérature tchèque].

3) Recueils collectifs :

- « Spisovná cestina a jazyková kultura » [Le tchèque littéraire et la culture linguistique] (1932).
- « Sborník filologický » [Recueil philologique] ; dans lequel est publiée en 1934 son étude « Polakova Vznešenost přírody » [Grandeur de la nature de Polak].
- « Torzo a tajemství Machova díla » [Inachevé et mystère de l'œuvre de Macha] (1938).

4) Edition d'un choix de textes de K. Capek (avec une introduction ; 1934).

5) Editions récentes :

- « Vzor z literární teoretických statí Jana Mukarovského » [Choix d'articles de théorie littéraire de Jan Mukarovsky]. Réuni par Miroslav Procházka, photocopié de la Faculté des Lettres SPN, 1971.
- « Cestami poetiky a estetiky » [Les voies de la poétique et de l'esthétique]. Réuni par K. Chvatík et B. Svozil. Cs. Spisovatel, 1971. Publié à l'occasion du 80^e anniversaire de J. Mukarovsky, ce recueil, paru à Prague sous le contrôle de l'auteur lui-même, avec une post-face de celui-ci, contient des textes (cours, articles en conférences) rédigés de 1929 à la moitié des années 40, dont plusieurs étaient restés inédits.

(1) Pour une bibliographie plus complète se reporter au 3^e volume des « Chapitres de poétique tchèque » (1948), au recueil « A. J. Mukarovsky » (1952) et à la revue Česká literatura (1961).

L'École de Prague, à laquelle appartient Mukarovsky, est née du Cercle Linguistique de Prague, qui se réunissait régulièrement, de 1926 à 1939, et survécut dans la « clandestinité » pendant l'occupation nazie.

Les principales grandes figures en furent : Mathesius, l'initiateur ; Jakobson et Troubetzkoy, venus du cercle de Moscou (1914-1925), Bogatyrev, ethnologue russe, Karcevski, élève de Saussure en fonction à Genève, et les Tchèques Trnka, Vachek, Havranek, Novak, Mukarovsky, etc.

Le Cercle eut rapidement une audience internationale, et accueillit de nombreux linguistes venus de Copenhague, de Hollande, de France (en particulier Tesnière et Martinet), etc. Dans la tradition du Cercle de Moscou, le Cercle de Prague fut le lieu de rencontre de l'« avant-garde » intellectuelle et littéraire : les philosophes et les logiciens y donnèrent des conférences (Carnap, en 1935) ; Nezval et Teige participèrent à leurs travaux, qui furent publiés régulièrement de 1929 à 1939, dans plusieurs langues.

Sur le plan des idées, le Cercle de Prague réalisa la jonction entre les formalistes russes et la linguistique saussurienne. Il donna naissance à deux disciplines : la phonologie structurale (avec Jakobson et Troubetzkoy) et la sémiologie, dont Mukarovsky est un représentant.

BIBLIOGRAPHIE

- « Le cercle de Prague », *Change* 3, 1969.
- « Prague Poésie Front Gauche », *Change* 10, 1972.
- Jacqueline FONTAINE, *Le cercle linguistique de Prague*, Mame, 1974.

À regarder l'histoire des théories linguistiques et littéraires depuis le début du siècle, on constate qu'elles progressent en oscillant entre deux tentations, la tentation formaliste et la tentation fonctionnaliste : changeant à chaque fois la définition du formel et de la fonction, ayant « raison », puis « tort », tour à tour. Les théoriciens se meuvent entre ces pôles dans de multiples contradictions ; Mukarovsky en particulier.

Il a commencé par refuser le premier formalisme, conçu comme une taxinomie des formes qui ne tenait pas compte de la signification, pour défendre un fonctionnalisme où le « sens » serait le principal organisateur de la forme. Ainsi, le fonctionnalisme tient une fonction pour dominante, c'est-à-dire « le rapport actif entre la chose et le but dans laquelle elle est organisée ». Ceci a été contesté par le formalisme génératif, qui a montré que la structure était indépendante de toute fonction unique, en particulier du sens et de la communication, c'est-à-dire indépendante de la psycho-sociologie. Mais le formalisme génératif s'appuie maintenant sur une sorte de fonctionnalisme biologique, etc.

Mukarovsky reste formaliste, quoi qu'il dise, dans la mesure où il est sémiologue et croit à l'existence d'une conscience collective où serait déposé, pareillement pour tout le monde, l'ensemble des signes linguistiques et de la valeur esthétique. Certes, il refuse d'étudier l'œuvre comme un système clos, indépendant de tout contexte, et la considère au contraire comme l'émanation particulière d'un système général qui la dépasse (langue littéraire ou norme) et comme une émanation qui change la norme : mais il reste pris dans la stylistique de l'écart, du viol, de la norme.

Mais il est aussi fonctionnaliste dans la mesure où il fait dépendre la structure d'une fonction dominante ; il affirme que dans la construction (structure) il n'y a pas de distinction entre forme et contenu, que le contenu c'est la structure.

Cependant, décrire un discours par l'ensemble de ses fonctions, hiérarchisé selon une dominante, manque à définir la spécificité littéraire. Pour Mukarovsky, comme pour Jakobson d'ailleurs, la fonction poétique existe dans tous les discours, même si elle est dominante en littérature. Ce manque justifie l'invention du formalisme génératif.

Le dépassement de l'opposition, on la trouvera dans une conception tynianovienne de la littérature : Tynianov définissait l'ensemble des fonctions d'une part, l'ensemble des formes, de l'autre, et les relations entre les deux, sans y adjoindre de relations causales, ou de dépendance : la question reste de modernité.

Pour finir ces quelques remarques, une contradiction inattendue peut-être : la lecture des thèses poétiques de Mukarovsky, comme de Jakobson, montre à quel point la poétique structurale était en avance sur la linguistique structurale. En effet, la linguistique structurale étudiait des niveaux de langue indépendamment : d'une part la phonologie, de l'autre la morphologie, etc. Le passage d'un niveau à l'autre s'effectuait par une simple opération combinatoire. En revanche, dans la poétique structurale, la poésie est envisagée dans tous ses aspects simultanément, et les composantes de la langue sont appréciées à la fois dans leur autonomie et dans leur interdépendance fondamentale : tout déplacement poétique, toute « désautomatisation » d'un élément à l'un des niveaux produit des effets dans toutes les composantes. Il fallait attendre les grammaires génératives pour pouvoir formaliser en linguistique cette interdépendance des niveaux de la structure linguistique : phonologique, lexical, syntaxique, transformationnel, sémantique.

La lecture des textes de Mukarovsky publiés ici révèle quelques surprises, si l'on connaît un peu l'histoire complexe des « avant-gardes » et des mouvements poétiques des années 20-30. Des surprises qui n'en sont pas. Je ne chercherai pas à « compléter » la remarquable introduction de Danièle Konopnicki qui montre bien l'aspect « totalisateur » de la visée mukarovskienne. Mais l'étonnement est grand une fois de plus de constater, comme chez Teige ou chez les formalistes, comme chez les structuralistes ou les surréalistes, comme dans le Proletkult, avec Vertov ou les futuristes, et ceci malgré des différences considérables, le formidable impact d'une idéologie que j'essaierai de circonscrire rapidement sous le nom d'anthropologie de la raison créatrice. Je m'explique : l'œuvre de Mukarovsky a ceci de commun avec d'autres (que je viens de citer pêle-mêle) de projeter une méthode capable de produire une connaissance complète de l'homme dans ses actes langagiers (ici le projet est patent, alors qu'ailleurs il est souvent latent). Cette méthode, forte d'un bricolage anxieux, conçue sur le modèle pyramidal d'une accumulation, possède pour centre générique une manière de certitude qui s'appuie sur l'illusion scientiste qu'à la machine humaine plus rien n'est impossible. Car cette machine est commandée quand elle commande ; l'être parlant est son centre puisqu'il possède outre un cerveau et des neurones, une faculté unique : celle du langage et de la communication.

Dès lors il peut produire tout un savoir, qui l'aide à se comprendre, en l'informant de son semblable. Qu'à cela ne tienne et soyons cuisiniers. L'esthétique a du bon : n'en doutez pas. Kant est idéaliste mais son jugement nous reste si nous savons l'accommoder avec la sauce d'une moderne poétique. La structure est au point, qui permet de comprendre que le tout a ses parties et que les parties sont des valeurs. Enfin le phonème vient et la fonction le suit, qui permet de lier l'ensemble des parties au tout. L'homme est complet puisque chacun de ses morceaux, comme des morphèmes, sont à d'autres soudés. Et puis le signe avec ses deux versants vient habilement protéger l'édifice, soulignant que la sémiologie est bien garante de l'autonomie de la fonction esthétique : « Nous montrons, répond Mukarovski, à des accusateurs enclins au réalisme, que l'art est une partie de l'édifice social, une composante en corrélation avec d'autres, une composante variable, car la sphère de l'art et son rapport aux autres secteurs de la structure sociale se modifient sans cesse dialectiquement. Ce

n'est pas un séparatisme de l'art, mais l'autonomie de la fonction esthétique. »

Avec la dialectique, le tour est joué. Ceux que croyaient viser les « réalistes », se défendent bien. La statique, connais pas ! Et le mouvement des choses ? Il est à l'édifice ce que la rotation est à la terre. La composante de l'art est une variable. Quand la société bouge, tout bouge : la langue et les musées, les belles lettres, le son, le sens, le sème, le signe...

Tout cela serait ridicule, si l'on ne savait point qu'il se passait dans ces banalités beaucoup de nouveautés. Une école linguistique était née, une phonologie, et de nombreux travaux sur le récit et le poème, qui débordaient le cadre des anciennes académies et déroutaient l'élitisme et le culte des auteurs. L'inspiration, avec son attirail de dons et de talents est accrochée au pilori. Connaître une œuvre revient à étudier sa cohérence interne et non la disposition psychique ou les penchants de son auteur. L'autonomie est préférée à la simplicité du reflet. L'histoire évolutive connaît une défaite, qui se targuait d'un processus unique, d'un souffle sans défaillance de l'historicité humaine. Car la diversité est fille de la dialectique, elle fait partie de l'édifice, de ses formes, de son origine, de ses tractions. Les transformations sont régies par des lois objectives, et l'évolution est (sic) « supra-individuelle ». Du coup la personnalité du créateur devient partie d'un tout ; certes elle est importante, mais non déterminante, bien que pourtant elle influence sans le savoir les déviations ou les évolutions.

Tout cela est dans Mukarovsky. Bien d'autres choses encore. La poétique et la sémiologie, le signe et l'esthétique, l'individu et le poète, le collectif et la solitude essentielle du créateur, l'œuvre avec ses fonctions, sa structure et ses formes changeantes, le beau, le laid, le maîtrisé, les sources, etc. Nous ne dirons jamais assez toute l'importance de ce remue-ménage.

Il reste que nous demeurons sans mot devant tous ces mélanges ; passée la grande surprise, l'ensemble est idéologiquement pauvre (malgré la richesse des idéologies prise en compte) : une sorte de bricolage de matérialisme mécaniste, de psychologie de l'art et de manie de la structure, vient se mêler au goût avant-gardiste de l'idéal des certitudes. Rien ne manque au total et l'édifice reste sans faille. De cette « faiblesse » surgit l'angoisse : l'homme avec ses morceaux de sens, est ici étalé puis recollé à toute allure pour laisser place à l'anthropologie : car il ne suffit pas de déglinguer l'auteur pour qu'il se noie, ni de donner à la conscience collective une tournure rationaliste pour que « l'humain sensé » devienne une synthèse de formes dialectiques. De toutes manières il ne l'est pas et l'esthétique demeure en contre-point de l'humanisme, même lorsqu'elle est critique ou « objective », ou

« relativisée ». L'objet reste avec son savoir faire et ses retournements.

En d'autres termes, si l'œuvre est une structure et qu'elle a une fonction d'autonomie, qu'elle est reliée aux masses par les vertus du changement éternel, que le langage est le pivot de l'homme qui parle avec sa langue et non de sa personne, alors la connaissance humaine atteint à l'idéal d'une perfection positive. Rien ne lui manque qui lui vienne du hasard ; rien qui soit schize, rupture, méconnaissance. Rien qui soit « décentré » (la différence est grande ici avec les surréalistes). L'homme règne avec tous ces savoirs, sur une destinée qu'il se construit lui-même, même quand est affirmé, à grands coups de trompettes, que les lois objectives le dominant.

Tragique tour de passe-passe pour ceux qui se voulurent et furent les novateurs réels d'une puissante Poétique. Lorsque Dieu n'est plus là, l'interdit vient à l'homme ; Dostoïevsky, sur ce terrain, en fit les frais : rien n'est permis, lorsque la loi rapplique sous le bras du prophète.

Il faut lire pourtant ces textes de Mukarovsky. Car ils donnent l'aperçu synthétique d'une démarche d'ensemble dont nous n'avons pas fini de comprendre les effets.

aucunement comme des sphères d'activité de l'homme social ». Sans nier l'autonomie relative des différents domaines (des séries, des structures...) Konrad constatait que le regard structuraliste est la manifestation d'une « conception fétichiste, qui derrière les « choses », les « faits » ne voit pas l'activité humaine qui les a créés et crée leur force motrice ». « L'homme social vivant, réel, qui se crée lui-même son histoire » cède le pas dans la conception de Mukarovsky à « une logique d'évolution » aveugle, l'individu poétique n'est en relation avec elle que comme « un instrument ligoté et déterminé par ses peurs ». ...

L'INDIVIDU DANS L'ART

... Parallèlement à l'étude de la valeur générale liée à la constitution anthropologique de l'homme se déroulait l'étude de l'individu dans l'art. Mukarovsky s'était déjà intéressé à ce thème au congrès d'esthétique de Paris en 1937 dans sa conférence « L'individu dans l'art » (3) et de nouveau dans plusieurs réflexions et conférences inédites du début des années 40.

Dans la conférence « L'individu et l'évolution de l'art » (qui date de 1942 environ) il s'intéresse à l'auteur de l'œuvre comme facteur de l'évolution historique de la littérature. La personnalité est un faisceau de dispositions innées et acquises. En tant que telle, elle manifeste une tendance à l'unicité, à l'invariabilité et c'est ainsi qu'elle apparaît en particulier dans son rapport à l'évolution immanente de chaque série culturelle, et donc de la littérature. Quand elle intervient dans certaines de ces séries, cette intervention extérieure a le caractère d'un hasard. Néanmoins la personnalité est une partie de l'évolution historique, est membre de l'ensemble social, y compris de sa culture, ce qui limite son caractère fortuit. Son intervention se réalise dans une direction qui n'est pas totalement non conditionnée. Dans son rapport à la structure littéraire, la personnalité est évidemment le point d'intersection « où se rencontrent toutes les influences extérieures qui peuvent intervenir dans la littérature, et en même temps le foyer à partir duquel elles pénètrent dans l'évolution littéraire ».

Dans « " Grandeur de la nature " de Polak » Mukarovsky avait admis « l'hypothèse de travail » d'une motivation à deux dimensions de chaque phénomène littéraire (« interne » et « externe »), maintenant il expérimentait une nouvelle caractéristique dialectique

(3) En français dans le texte.

de ce processus d'évolution : « L'évolution, en tant que chose se transformant dans le temps selon des lois, est la conséquence de deux tendances opposées, la série en évolution reste tantôt elle-même — car sans conservation de son identité elle ne pourrait pas être comme une série connectée dans le temps — tantôt elle rompt son identité — car autrement il n'y aurait pas de changements. La rupture de l'identité maintient le mouvement d'évolution ; sa conservation donne à ce mouvement ses lois. La source de la tendance au maintien de l'identité est la chose même qui évolue ; le domaine d'où sont issues les tentatives de rupture de l'identité doit donc résider hors de la chose qui évolue. Du point de vue des lois de l'évolution, ces interventions extérieures sont des hasards ». Si ce hasard en rapport avec la série littéraire immanente en évolution est toujours l'artiste, il est possible de caractériser la dialectique de l'évolution dans ce domaine comme un antagonisme entre la littérature et la personnalité. La personnalité est dans cette antinomie « un facteur permanent de l'évolution », « elle agit de manière ininterrompue comme un contrepoids à la force d'inertie immanente de l'évolution littéraire ». Il ne faut pas comprendre ces rapports de manière déterministe, il existe là une indépendance des deux structures ; dans son rapport à la structure de la personnalité les lois évolutives de l'évolution de la littérature sont un hasard, car elles obligent la personnalité à s'y adapter : « L'histoire de la poésie est le combat de la force d'inertie de la structure poétique avec les interventions violentes des personnalités, l'histoire de la personnalité poétique, la biographie du poète décrit le combat du poète avec la force d'inertie de la structure poétique. La théorie de Croce sur l'œuvre poétique en tant qu'expression directe doit être limitée ». Les interventions extérieures, venant des différentes séries d'évolutions, dans la série d'évolution littéraire immanente dans « " Grandeur de la nature " de Polak », mise en rapport avec le processus dialectique de l'évolution, pouvaient être finalement exprimées aussi causalement. Les nouvelles conceptions dépassaient la causalité mécanique, car le hasard ainsi que la loi (la personnalité et la littérature) « cessent de s'exclure l'un l'autre et s'unissent en une opposition dialectique réelle, dynamique et dynamisante ».

L'insertion de la personnalité dans le processus littéraire et l'appréciation de son activité représentaient un remembrement de ce processus, son unification, et ceci sur le point qui était jusque là le lieu de plus faible de la théorie de Mukarovsky, avant tout une réaction explicable à la théorie de l'expression qui met en avant l'état psychique de la personnalité sans considération de la spécificité de l'art, de la continuité de son évolution et par là de son histoire. Jusque là la totalité n'était atteinte que dans le processus de la communication sociale donnée d'une part par la nature de signe de

l'œuvre, par son intensité sémantique, d'autre part par la création de la concrétisation de ces faits, par la création des valeurs esthétiques.

« L'intégralité du processus littéraire. » Apport à l'évolution de la pensée théorique dans l'œuvre de J. Mukarovsky. (Conférence prononcée à la X^e Session de l'École d'Été des Études Slaves en 1966 à Prague.) D'après le polycopié de la Faculté des Lettres de l'Université Charles de Prague.

6.

... Un des participants à la discussion a exprimé l'alternative suivante : ou bien la perception de l'œuvre est totalement prédéterminée par l'artefact que le récepteur a devant lui, ou bien le récepteur introduit dans l'œuvre au moment où il la perçoit quelque chose qui lui est propre. Si est seule valable la première de ces deux thèses — a développé encore ce participant à la discussion — nous avons la possibilité d'une analyse structurale objective de l'œuvre ; mais si c'est la deuxième thèse qui est valable, on ne peut parler selon lui que des concrétisations individuelles dont chaque œuvre admet toute une quantité — mais par suite il ne peut être question d'une structure supra-individuelle pleinement objective, qui présenterait une possibilité d'analyse. Du fait que la structure n'est pas totalement « contenue » dans l'artefact, il ne découle cependant en aucune manière sa non-existence. Entre l'acte mental privé du récepteur et la réalité « matérielle », c'est-à-dire perceptible par les sens (au domaine de laquelle appartient de droit aussi bien l'artefact littéraire que par exemple l'artefact sculpté), se trouve et agit le domaine des réalités sociales, qui sont il est vrai non perceptibles par les sens, mais qui trahissent leur existence justement par leur action. Et la structure artistique, que ce soit en poésie ou en peinture ou en sculpture, etc., est une réalité sociale de la même manière que par exemple le système linguistique, dont l'existence n'est pas non plus épuisée par aucune de ses réalisations (manifestations linguistiques), mais ne se limite pas non plus à l'acte mental individuel qui accompagne une telle réalisation. Pour leur existence objective ces réalités sociales sont accessibles également à une analyse objective — dans le cas du système linguistique il ne viendrait même à l'idée de personne d'en douter. Si le cas de la structure artistique est un peu plus complexe cela ne signifie pas une différence fondamentale. Et ainsi le refus d'entreprendre des analyses structurales des œuvres d'art témoigne plus d'une insuffisance de la démarche philosophique de celui qui a tenté de le formuler que d'une infirmation du structuralisme.

Puisque nous parlons déjà de l'art comme d'un fait social il n'est certainement pas déplacé de mentionner l'opinion, plusieurs fois exprimée dans la discussion, que la science littéraire ne peut pas se limiter à une analyse de la « forme », que certains proclament obstinément comme le seul domaine de recherche accessible au structuralisme, mais qu'il faut aussi consacrer son attention à la sociologie de la littérature. Ceux qui déchirent ainsi la recherche littéraire en deux domaines privilégiés n'ont de toute évidence pas pris en considération que les bases mêmes du structuralisme sont construites sur la conviction de la nature sociale de la littérature et de l'art en général. Nous avons justement dit que la structure artistique est par son essence même une réalité sociale ; ce n'est aussi qu'en tant que réalité sociale que la structure artistique peut durer et se développer de manière continue, dépassant par sa durée et par son activité chaque cas particulier de création artistique et de perception ; ce n'est qu'en tant que réalité sociale que l'art est capable de se développer parallèlement aux autres réalités sociales comme la science, la religion, la politique, etc., et dans des rapports réciproques avec celles-ci. En tant que réalité sociale la structure artistique est enfin dans un rapport d'évolution codifié avec la société et les déplacements de son organisation. A la différence de la conception mécaniquement causaliste du rapport entre l'art et la société, qui était propre au positivisme (cf. par exemple la conception de Taine), le structuralisme a conscience que ce lien est dans toute sa codification très complexe. Un état de société identique peut dans des littératures nationales différentes aboutir à un reflet différent selon l'état d'évolution dans lequel son arrivée a trouvé la littérature nationale donnée ; au contraire un état de la littérature identique ou au moins semblable peut en revanche correspondre à des états d'évolution différents de l'organisation sociale, si par exemple certaine tendance littéraire passe d'une littérature nationale où elle est née à un autre peuple. La synchronie des changements de l'évolution dans la littérature et dans la société ne doit pas non plus être absolue : il est tout autant possible que la littérature par certain moyen annonce les déplacements sociaux, tout comme il est encore possible qu'un renversement de l'évolution dans la littérature se manifeste plus tard qu'un changement social ; il peut aussi arriver que lors d'un brusque changement social il y aura une scission dans la construction littéraire en ce sens que l'aspect communicatif s'attache à l'action révolutionnaire dans la société, alors que l'aspect artistique reste au moins un certain temps dans l'état antérieur (cf. par exemple le cas de la poésie hussite, qui joignait une thématique touchant les luttes religieuses et en même temps sociales à la forme artistique raffinée de l'époque de

Charles). Ce ne sont évidemment que des exemples des complications qui peuvent se produire — le matériau concret montrerait une beaucoup plus grande diversité des cas possibles.

La conception du rapport entre la littérature et la société que je viens d'indiquer, non seulement n'est pas en contradiction avec les principes du structuralisme, mais au contraire en découle : l'évolution immanente de la littérature est une force qui barre la route à la causalité mécaniste ; par suite le structuralisme qui réélabore la notion d'évolution immanente, ouvre par là à la recherche du rapport entre la littérature et la société de nouvelles possibilités. Le structuralisme touche ensuite à la problématique de la sociologie de la littérature en mettant l'accent sur la stratification multiple de la littérature ; pour la recherche du rapport entre la littérature et la société il en ressort l'obligation de s'occuper des rapports entre l'évolution de la stratification littéraire et sociale. Et ainsi il est tout à fait injuste d'opposer le structuralisme à la sociologie de la littérature ; il serait objectivement plus juste et aussi plus utile que ceux des historiens de la littérature qui le font réfléchir attentivement aux conséquences qui découlent des présupposés noétiques du structuralisme pour la recherche du rapport entre la littérature et la société.

8.

Le dernier point de notre réflexion est consacré à la critique de l'identification du structuralisme au formalisme que nous rencontrons souvent et qui s'est produite à plusieurs reprises même dans une discussion de la Société d'Histoire Littéraire, mais je n'ai pas l'intention de répéter trop longuement ce qui a déjà été indiqué par moi et par d'autres là-dessus très souvent. En particulier il serait inutile de démontrer en détail que la notion de construction artistique de l'œuvre est quelque chose de totalement autre que la notion de forme, parce que la forme exclut tous les éléments de « contenu » de l'œuvre, alors que la construction artistique embrasse toutes ses composantes, toutes les significations portées par ces composantes et toute la hiérarchie fonctionnelle de l'œuvre. J'ai exposé tout cela en détail plusieurs fois, en dernier lieu dans la rubrique Art du Dictionnaire scientifique des temps nouveaux de Otto. Il ne sera cependant pas déplacé d'attirer encore l'attention sur un autre malentendu, celui qui touche la notion de forme. L'étude de l'évolution immanente a en effet pour conséquence nécessaire une concentration de l'attention sur la forme de l'œuvre, car c'est justement la formation et la transformation du matériau qui est la manifestation de l'énergie spécifique qui porte l'évolution

de l'art. Ceux qui des historiens de la littérature confondent structuralisme et formalisme ne font évidemment pas de différence entre tvar et forma. Mais ils sont dans l'erreur.

La forme (forma) telle que la conçoit l'esthétique et la théorie de l'art réellement formalistes ne peut pas évoluer, mais seulement empirer ou s'améliorer par rapport à un idéal de beauté absolu et historiquement immuable (que nous cherchions cet idéal dans le domaine des principes métaphysiques ou que nous le concevions comme la conséquence de la constitution biologique de l'homme). La théorie plasticienne du travail de l'or peut nous servir d'exemple clair : elle ne s'occupe pas, ne peut même pas s'occuper d'évolution au sens propre du mot, mais elle établit seulement comment et quelle œuvre, éventuellement quelle époque réalise le plus parfaitement le travail de l'or. Au contraire la forme (tvar) évolue : le changement ne la détruit pas, mais la transforme en une autre forme. Car la forme (tvar) à la différence de la forme (forma) n'est pas conçue comme la cristallisation de la fonction purement esthétique dans la figure extérieure de l'œuvre, mais comme la résultante des rapports et des tensions entre toutes les composantes de l'œuvre (« formelles » et de « contenu ») et entre toutes ses fonctions. En ce qui concerne les fonctions, si le structuralisme affirme que la fonction esthétique domine, il n'exprime par là que la différence spécifique de l'art d'avec les autres activités humaines ; mais la fonction esthétique, étant dépourvue de « contenu » propre (c'est-à-dire d'un but concret auquel elle tendrait), n'efface pas les autres fonctions, n'empêche aucune d'elles de diriger l'œuvre vers un but extra-esthétique, voire même l'y aide (cf. là-dessus plus en détails la rubrique Art déjà citée), en d'autres termes : une forte activité esthétique de l'œuvre ne doit en aucune façon être en contradiction avec les visées fonctionnelles extra-esthétiques et le déplacement d'une visée extra-esthétique peut dans l'évolution devenir l'impulsion d'un renouvellement esthétique. C'est pourquoi aussi la forme (tvar), bien qu'étroitement liée avec la fonction esthétique n'est pas l'incarnation d'un idéal « formel » — par quoi la forme (tvar) se trouverait figée dans une formule — mais une force vive, entraînant dans un mouvement d'évolution la structure artistique en tant qu'ensemble. L'analyse de la forme (tvar), si elle est faite correctement en profondeur, trouvera facilement non seulement la voie des couches signifiantes les plus profondes de l'œuvre, mais saisira aussi les rapports dialectiques de l'œuvre à ce qui est extérieur, donc par exemple à la personnalité du poète, à la société, etc., sans perdre pour autant de vue l'évolution immanente dont la forme (tvar) est porteuse.

Je termine ici mes remarques en guise de conclusion à la discussion sur le structuralisme. Elles sont polémiques car elles

sont issues de la discussion. Mais la polémique n'est pas leur but — elles voudraient être plutôt une impulsion à la réflexion. C'est pourquoi j'ai évité les formulations dogmatiques et je me suis toujours efforcé, autant que possible, d'argumenter par un exposé très détaillé. Si j'ai réussi, j'ose espérer peut-être que la discussion sur les principes de la science littéraire, si on y revient par la suite que ce soit par la parole ou l'imprimerie, ne consistera plus à combattre les malentendus élémentaires des participants sur les principes non seulement du structuralisme, mais de toute tendance de la science littéraire mûrement réfléchie.

Apport à la méthodologie de la science littéraire.
Remarques polémiques prononcées au Cercle Linguistique de Prague, 1944.
« Orientace 1968 », n° 1; p. 29-37.
« Les voies de la poésie et de l'esthétique »,
Prague, 1971, p. 196-200.

Il est passé le temps où pour la pratique ou la théorie poétique les paroles de Halek pouvaient avoir ne serait-ce que l'apparence d'une validité : « Les chants sont entrés dans mon âme à l'improvisiste, au dépourvu », paroles concevant l'œuvre poétique comme l'écho direct, sans restriction du monde intérieur du poète. Même si aujourd'hui le surréalisme en appelle à la spontanéité inconsciente de la création poétique, il ne le fait pas du tout dans l'intention de souligner l'inconditionné de l'acte créateur. C'est pourquoi il n'est pas possible aujourd'hui de voir dans le poète l'unique source de la création poétique, car l'évolution de la poésie même dans les dernières décennies a dévoilé les connexions multiples dans lesquelles est intégrée la création poétique et par lesquelles elle est limitée de manière féconde. Il faut distinguer toute une série de « sources de la poésie » objectives, indépendantes de l'individu, qui ont une influence sur l'aspect et la construction du produit poétique ; elles ne sont évidemment pas en jeu comme des conditions au sens de causalité naturelle, mais comme des adversaires dans le combat que mène le poète pour son œuvre.

Comme la première et la plus fondamentale des « sources de la poésie » il faut citer le mot. Les poètes ont évidemment toujours eu conscience de connexions étroites avec la langue, mais tout dépend de la manière dont on comprend et apprécie cette dépendance. Il y en a qui adjugent au poète la tâche d'un créateur linguistique souverain ; d'autres au contraire affirment qu'il est inconditionnellement lié par les lois de sa langue maternelle, éventuellement par l'explication que lui en proposent les gardiens de la pureté linguistique. Mais en réalité il y a un combat permanent entre le poète et la langue : les lois de la langue, générales et de détail, se dressent en travers de la route du poète comme des obstacles et des limites que le poète surmonte soit en les utilisant pour ses propres desseins, soit en les violant. Même la violation la plus radicale n'est pas une invalidation de la loi : il n'y a pas un individu qui puisse faire en sorte que la règle selon laquelle l'accent tchèque tombe sur la première syllabe du mot cesse d'être valable. Néanmoins cette règle, bien qu'elle soit une des lois les plus fondamentales de la structure linguistique du tchèque, peut être violée par le poète de manières diverses. La conséquence de ce combat entre le poète et la langue est l'effet artistique, ou si on veut la beauté, mais en aucune façon une beauté pétrifiée, mais au contraire vivante, se fondant aussi bien sur les oppositions que sur les accords, vivante parce qu'elle est un procès, en aucune

façon un état. Sur la langue comme « source de la poésie » il faut aussi rappeler qu'elle n'est pas un simple instrument d'expression, porteur, plus ou moins apte, d'un contenu, mais qu'elle est au sens propre du terme le contenu lui-même. Ceci signifie que non seulement le thème qui doit être exprimé se cherche une expression adéquate, mais aussi qu'inversement les procédés linguistiques dont on se sert pour s'exprimer déterminent le thème : la même chose exprimée par deux moyens différents n'est pas identique même objectivement. Et ainsi les faits qui ne relèvent apparemment que de l'aspect linguistique, comme par exemple l'utilisation d'un certain type de vers, peuvent toucher les plus lointains replis de l'aspect significatif de l'œuvre. Dans la poésie lyrique en particulier cette prédétermination de la signification, voire du « contenu » du poème par la langue se manifeste très ouvertement ; c'est pourquoi la théorie moderne de la poésie définit la poésie lyrique comme la poésie linguistique par excellence. Et nous voyons effectivement dans la pratique poétique que les conquêtes de la poésie ont généralement leur source dans la poésie lyrique, d'où elles passent alors au roman et à la nouvelle.

Une autre source importante de la poésie est la poésie elle-même, c'est-à-dire l'état d'évolution que le poète a tenté de dépasser par son œuvre et sur l'arrière-plan duquel son œuvre est perçue ; ici aussi l'œuvre poétique nous apparaît comme un combat. ...

L'évolution antérieure de la littérature même avec laquelle l'œuvre poétique entre en contact d'une part dans la conscience du poète, d'autre part par l'intermédiaire du public des lecteurs qui à la lecture projettent l'œuvre dans une série d'évolution, est donc une source importante de la poésie. La nécessité de surpasser l'état d'évolution antérieur apparaît comme la tâche d'une nouvelle création poétique ; les lignes directives solides qui découlent de l'évolution antérieure apparaissent comme un rétrécissement fécond des possibilités du poète.

Néanmoins non seulement l'évolution de la poésie a une influence sur la nature d'une nouvelle création poétique, mais aussi l'évolution des autres arts, car tous les arts sont à tel point étroitement liés les uns aux autres qu'il faut comprendre leur évolution comme unitaire, à l'intérieur évidemment d'un procès richement diversifié. A chaque moment de l'évolution il y en a qui se trouvent en avant rééquilibrant leur influence sur le mouvement d'évolution des autres. Même la poésie a parfois cette position dirigeante ; c'est ainsi par exemple qu'à l'époque romantique tout comme à l'époque actuelle la notion de « poésie » devient synonyme de la notion d'art, et cela non seulement pour les poètes, mais par exemple aussi pour les peintres. Du reste la connexion évolutive des arts les uns avec les autres est toujours une rivalité : chaque

art manifeste en permanence au cours de son évolution une tendance à concurrencer tantôt l'un tantôt l'autre art voisin, et ainsi nous voyons tantôt la poésie s'efforçant de devenir peinture, une autre fois rivalisant avec le théâtre et le film, une autre fois enfin enviant à la musique ses possibilités. Ce lien des arts les uns avec les autres est évidemment aussi une des sources importantes de renouvellement en poésie.

Passons maintenant, par-delà les frontières de la poésie et de l'art en général, à la vie même qui se déroule en dehors de l'art, à la société qui porte l'évolution de l'art, et à son évolution. L'aspect concret de l'œuvre ne sort pas des mains de l'artiste, mais de l'attitude de la collectivité qui reçoit l'œuvre et la perçoit d'une certaine manière. La poésie comme ensemble en évolution est un dialogue ininterrompu entre les poètes et la société. Les œuvres sont des réponses réitérées aux questions toujours reposées par la collectivité, à vrai dire à l'unique nouvelle, la question de la relation entre l'homme et l'univers. La réponse, si c'est une réponse sérieuse, contient toujours plus que n'attendait le questionneur, et donne ainsi lieu à une nouvelle question. En d'autres termes : la poésie, comme n'importe quel autre art, reconstruit sans cesse sous les yeux de la collectivité l'univers comme un système de valeurs, refait le système des signes conventionnels qui sont pour l'homme l'instrument de sa maîtrise de la réalité. Ceci ne signifie évidemment pas que le moyen par lequel le poète projette la réalité sur le miroir de son discours linguistique soit assumé par le public passivement et sans résistance. Nous avons employé l'expression : dialogue ininterrompu, et nous aurions pu dire de la même façon : combat ininterrompu entre la poésie et la collectivité perceptrice, combat où il n'y a pas de vainqueurs ni de vaincus, mais dont, après chaque rencontre, les deux partenaires, la poésie et la collectivité, sortent transformés. Et ainsi le rapport entre la poésie et la société est une autre source de la poésie.

Si nous parlons de valeurs, nous ne devons pas oublier la valeur la plus propre à la poésie en tant qu'art, la valeur esthétique. Il n'existe pas un idéal de la beauté valable une fois pour toute, mais au contraire le plaisir esthétique évolue et est changeant, évidemment dans le cadre des lois qui le régissent. Et de plus le domaine du plaisir esthétique, ne se limite pas seulement à l'art, mais englobe toute l'étendue de l'action et de l'intérêt humains. Tantôt elle se réalise plus fortement, ailleurs plus faiblement, une autre fois enfin elle n'est présente que potentiellement. La fonction esthétique est plus visible de façon plus évidente dans le domaine extra-artistique, par exemple dans les conventions de la bonne conduite sociale, dans la nourriture, l'habitat, l'éducation

physique, etc., et évidemment, et non en dernier lieu, dans tout discours linguistique. Partout où l'homme, de quelque milieu et de quelque profession que ce soit, emploie dans un discours linguistique à quelque fin que ce soit, des mots de telle manière que l'un de leurs angles soient éclairé plus nettement qu'il n'est nécessaire et brille, partout où, soit momentanément, ou soit seulement en plus de ce dont on parle, l'attention est attirée vers la langue elle-même, le plaisir esthétique naît de la parole, que ce soit dans le jeu de mots de la conversation quotidienne, dans une publicité, ou dans l'harmonie d'une phrase d'un journaliste ou d'un savant. Et ainsi la poésie qui est l'art du mot, puise en permanence dans le répertoire inépuisable du domaine esthétique étendu à toute la langue et à toutes les manifestations de l'activité humaine ; inversement lui-même donne aux formes non poétiques du discours linguistique des procédés toujours nouveaux pour éveiller l'effet esthétique.

Nous avons examiné rapidement l'ensemble complexe des sources de la poésie et nous nous sommes retrouvés loin de la conception de la poésie comme écho direct du monde intérieur du poète. Entre le poète et l'œuvre émerge toute une série de facteurs objectifs, indépendants de l'individu. Ce serait cependant une erreur regrettable de penser qu'ainsi le poète a disparu de notre tableau. Même si l'artiste n'est pas un créateur formant à partir de rien des mondes nouveaux, il ne peut être réduit à un simple prétexte à réaliser les conditions objectives de la naissance de l'œuvre. Il est une force vive qui mène un combat contre les conditions préalables qu'il trouve sur sa route ; il fait entrer dans un accord labile et unique des impulsions et des conditions externes, il est l'éternel hasard qui met en mouvement un jeu de lois inertes. Le poète n'est pas un créateur, mais c'est un individu.

« Journal pour l'art et la critique IV », 1936, p. 404-406.
« Les voies de la poésie et de l'esthétique »,
Prague, 1971, p. 156-160.

... La première question qui se présente à nous dans notre recherche d'une méthode est celle-ci : quel est le but d'une analyse esthétique ? La réponse à cette question est simple : l'analyse esthétique a pour dessein de trouver dans l'œuvre les propriétés qui font que l'œuvre est ressentie esthétiquement, en d'autres termes de constater de quelle manière l'œuvre a été faite pour agir esthétiquement. L'exigence méthodique fondamentale que nous avons envers l'analyse esthétique de l'œuvre est que l'analyse ne doit nulle part franchir les limites de l'œuvre même, qu'elle ne doit considérer aucune propriété de l'œuvre comme expliquée tant qu'on n'a pas réussi à trouver sa justification dans l'œuvre même. Pourquoi posons-nous cette exigence d'isolation de l'œuvre par rapport aux autres séries de phénomènes ? Parce que si nous expliquons une propriété de l'œuvre, par exemple par les influences sociales, par la personnalité du créateur, etc., notre recherche aura nécessairement perdu la nature d'une analyse esthétique et l'œuvre devient un simple document, un simple élément du vaste matériau de la sociologie, de la psychologie, etc. Ceci ne veut évidemment pas dire qu'elle ne doit pas devenir un tel matériau ; on ne nie ou ne restreint en aucune façon le droit des autres sciences d'intégrer l'œuvre d'art dans son matériau. Ces sciences doivent évidemment le faire avec une certaine prudence, elles doivent en effet aborder l'œuvre d'art avec la conscience que l'œuvre ne reflète pas passivement, par exemple, les états d'âme et les opinions de son créateur ou l'état de la société contemporaine, mais que l'image qu'elle fournit dans ces domaines peut être et est souvent déformée parce que l'œuvre n'a pas été créée en tant que document (expression de la personnalité du créateur, image de la société contemporaine, etc.), mais comme œuvre devant agir esthétiquement.

Si nous abordons maintenant l'œuvre isolée des autres séries de phénomènes en voulant y trouver la cause de son efficacité esthétique, deux notions émergent presque automatiquement dans notre pensée sous l'influence de l'habitude : le contenu en tant qu'essence propre de l'œuvre, la forme en tant qu'ensemble des procédés servant à l'expression du contenu, et donc secondaires, prenant les contours donnés par le contenu, comme un vêtement prend les contours du corps. C'est pourquoi il pourrait sembler que l'efficacité esthétique de l'œuvre est conditionnée entièrement ou au moins en grande partie par la nature du contenu en tant qu'élément principal de l'œuvre. Cependant le contenu, c'est-à-dire les représentations, pensées et sentiments exprimés dans l'œuvre peut être dans l'œuvre

soit affaibli (poétisme, surréalisme et courants proches), ou bien même étouffé complètement (même si c'est exceptionnellement et à l'extrême limite — un poème en langue artificielle), mais l'œuvre n'en perdra pas pour autant son effet esthétique. Au contraire on peut extraire le contenu du contexte de l'œuvre poétique (le dire « avec ses propres mots », comme par exemple extraire et même mettre en système l'idéologie des « *Nôtres* » de Holecsek (1) sans perte de valeur intellectuelle, mais sous condition de la perte complète de l'effet esthétique. L'articulation en contenu et forme ne convient donc pas comme fondement de l'analyse esthétique et ceci parce que l'opposition de la forme et du contenu n'est pas constituée avec précision.

En effet même la frontière entre contenu et forme est indéterminée. A première vue il semblerait, il est vrai, qu'aux représentations, pensées et sentiments on peut opposer les éléments linguistiques par lesquels ils sont exprimés, en tant que forme. Mais ce serait une erreur. Car d'une part dans la manière déjà dont les éléments de contenu sont intégrés dans l'œuvre (dans leur enchaînement, leur motivation) il y a quelque chose de formel, d'autre part encore dans les éléments linguistiques il y a quelque chose qui n'est pas la forme artistique, mais seulement son fondement ; c'est la langue elle-même en tant que produit et bien de toute une communauté linguistique. La tentative d'écarter cette difficulté en introduisant la notion de « forme intérieure » a échoué, car ensuite est apparue la question insoluble de savoir ce qu'est à proprement parler la forme intérieure. Les frontières entre le contenu et la forme sont donc inéluctablement indéterminées. Cependant même la relation réciproque de la forme et du contenu n'est pas telle que la forme serait soumise au contenu. C'est plutôt l'inverse qui arrive : que c'est justement le contenu qui se règle sur la forme, que la forme détermine un contenu qui lui convient...

Nous avons vu que la distinction entre contenu et forme dans l'œuvre n'est en aucune façon adéquate pour l'analyse esthétique, parce qu'elle ne nous fera pas trouver les frontières exactes et pertinentes entre les propriétés de l'œuvre agissant esthétiquement et toutes les autres. Et c'est justement de cette distinction-ci dont nous avons besoin. Si nous abordons l'œuvre poétique de ce point de vue purement esthétique nous en arrivons encore à un dualisme, évidemment à un autre dualisme qu'auparavant. D'un côté il y aura les propriétés de l'œuvre qui commandent son effet esthétique ; nous appellerons leur ensemble **FORME** (2). De l'autre côté il y aura la base sur laquelle la forme se réalise ; nous l'appellerons

(1) Josef Holecsek (1853-1929) : auteur d'une chronique romancée de la Bohême du Sud.

(2) Mukarovsky emploie ici le mot « forma ».

MATÉRIAU. Il nous faut maintenant prendre conscience plus précisément de ce qu'est l'essence et la composition du matériau et l'essence de la forme.

L'essence du matériau n'est pas très difficile à découvrir. Le matériau de l'œuvre poétique est la langue et absolument rien d'autre. C'est pourquoi on appelle la poésie art de la langue (Sprachkunst). Il y a évidemment dans l'œuvre poétique des éléments qui sont dans une large mesure indépendants de la langue : les représentations, pensées et sentiments, bref les éléments dont est constitué le **THÈME** de l'œuvre. Mais malgré cela, même ces éléments n'entrent dans l'œuvre que par l'intermédiaire de la langue. Et bien qu'il soit parfois possible (par exemple, dans le roman) d'analyser la structure thématique de l'œuvre sans tenir compte de la langue, dans de nombreux cas (par exemple, dans les poèmes lyriques) la structure thématique est en relation étroite avec les éléments linguistiques.

Telle est la nature du matériau. Il est moins facile d'expliquer l'essence de la forme, car la forme n'est pas quelque chose de donné aussi concrètement que le matériau. La forme n'est en effet que la **MANIÈRE** dont le matériau est utilisé dans l'œuvre pour que celle-ci acquiert une efficacité esthétique. Il ne nous reste donc plus qu'à nous tourner à nouveau vers le matériau pour y découvrir la manière propre à son emploi. Nous nous occuperons tout d'abord des éléments linguistiques, ensuite des éléments thématiques.

La **LANGUE** dans le style courant (donc pas dans l'œuvre poétique) sert habituellement à la communication, elle a une fonction communicative. ... Il s'agit non pas de **COMMENT** nous communiquons, mais de **CE** que nous communiquons. ...

Considérons maintenant la langue poétique. Si nous l'abordons avec les mêmes critères que la langue de communication (précision, clarté, concision) il apparaîtra que la langue poétique convient mal à la fonction communicative. En témoignent avec évidence de nombreux poèmes lyriques. Il est bien connu par l'expérience la plus courante que le « contenu » de nombreux poèmes lyriques peut être résumé en deux ou trois mots (par exemple, « je suis heureux », « cette matinée est belle », etc.). En d'autres termes : la langue poétique utilise toute une longue série de phrases et de périodes pour exprimer une pensée que la langue de communication résume en une seule phrase. Si nous considérons le détail de la langue poétique, le tableau sera le même : inadaptation du point de vue de la fonction communicative. Là où il suffirait d'un mot pour la communication, le poète en utilise plusieurs. ...

Il est donc possible au total de dire que la langue poétique ne convient pas à un dessein communicatif : tandis que la langue

facilite la compréhension, la langue poétique accumule les obstacles sur son chemin. Et ceci parce que LA LANGUE POÉTIQUE A UNE AUTRE FONCTION QUE LA LANGUE COMMUNICATIVE : la langue communicative attire notre attention sur CE qui est exprimé, la langue poétique la fixe sur le COMMENT c'est exprimé. La langue poétique déplace donc le centre de gravité de notre attention : elle nous fait vivre L'ACTE MÊME DE L'EXPRESSION, DE LA PAROLE. Dans ce but toute la structure du discours, par rapport au discours communicatif, est transformé violemment. Aussi bien les divers éléments du discours que leur relation réciproque subissent cette transformation. Par la violence, c'est-à-dire par l'inhabituel et la nouveauté de la transformation, les éléments linguistiques touchés par celle-ci se dégagent de l'état d'automatisme dans lequel nous les trouvons dans la langue de la communication (3). Comme, par exemple, la manière dont les mots sont reliés en des ensembles syntaxiques, phrases et périodes. Dans la langue de la communication l'enchaînement de la phrase est pour nous un cadre indifférent, qui est d'autant meilleur qu'il attire moins l'attention sur lui, qu'il met moins d'obstacles à la compréhension de la pensée qui le remplit. Mais aussitôt que le poète s'empare de l'enchaînement de la phrase à ses propres fins, nous voyons que la construction habituelle de la phrase se gauchit, par exemple par la violation du réseau de connexions, le déplacement des membres, l'échange de leurs fonctions grammaticales, etc. ; la compréhension devient difficile et ceci attire l'attention sur la manière même dont la phrase est construite. On pourrait aussi dans tous les autres cas démontrer que la langue poétique est destinée à faire vivre l'acte d'expression en tant que tel. Si nous nous souvenons maintenant que nous tenons pour le signe essentiel du vécu esthétique le fait d'être sa propre fin : c'est-à-dire de centrer l'attention sur le phénomène lui-même en tant que phénomène, il appert que ce vécu de l'ACTE d'expression qui est à lui-même sa propre fin est un vécu esthétique.

Il n'est évidemment pas possible de penser que chaque transformation entraîne nécessairement un vécu esthétique. Il y a des transformations qui sont sans effet esthétique, par exemple la déformation de la langue sous l'influence d'une forte émotion ou bien chez des personnes anormales. La transformation poétique diffère de ces déformations par SON ASPECT SYSTEMATIQUE. Si un élément linguistique est transformé, il l'est dans tout l'œuvre conséquemment et de la même manière. Nous appelons ces transformations systématiques d'un élément linguistique PROCÉDÉ FORMEL. Dans une œuvre il y a évidemment beaucoup de procédés formels,

(3) R. JACOBSON, *Les bases du vers tchèque* (Prague, 1926), p. 22 ; *Id.*, *La poésie russe moderne* (Prague, 1926), ch. II. (Note de Mukarovsky.)

car chacun de ses éléments, qu'il soit phonétique, syntaxique ou significatif, peut être transformé pour avoir un effet esthétique. La relation réciproque de tous ces procédés formels est de la même façon systématisée dans une certaine mesure, et ceci de telle sorte que les procédés formels agissent les uns sur les autres. Il semble qu'en règle générale l'un d'eux domine les autres, est la dominante de l'œuvre (4). Un exposé plus détaillé de cette question nous entraînerait cependant sur le terrain de problèmes non résolus.

Passons maintenant à un autre groupe du matériau, aux éléments thématiques de l'œuvre, c'est-à-dire les pensées, les sentiments et les représentations contenus dans l'œuvre. Il s'agira pour nous de savoir s'il est possible d'appliquer aussi à ce groupe les principes que nous avons constatés en analysant les éléments linguistiques. Il est donc nécessaire de constater si ces éléments de pensée, sentiment, représentation sont d'une manière ou d'une autre transformés dans l'œuvre, afin d'acquérir un effet esthétique. Prenons pour exemple un événement. Un événement raconté comme une réalité sans intention d'action esthétique est une série de représentations liées temporellement et causalement. Nous trouvons de tels événements dans un reportage journalistique, dans les biographies, dans les mémoires. Nous les percevons comme de simples faits et nous savons avec évidence les distinguer des événements racontés dans le but d'une action esthétique. Dans ces derniers les faits, les motifs événementiels sont liés encore autrement que temporellement et causalement, il peut même se produire que la cohérence temporelle et causale doive céder le pas à une nouvelle cohérence donnée par le dessein esthétique. Cette nouvelle cohérence que l'événement n'acquiert qu'en devenant partie d'une œuvre d'art réside dans le fait que chaque détail de l'événement est une préparation de ce qui va se passer. Tchekhov a dit un jour paradoxalement que si au début d'une nouvelle il est question d'un clou planté dans le mur, à la fin de la nouvelle le héros doit se pendre à ce clou (5). Cette MOTIVATION qui constitue une chaîne cohérente, fait naître chez le lecteur une tension, une attente de ce qui va maintenant se passer. La tension est encore augmentée par le fait que l'auteur retient intentionnellement l'événement (par exemple, par ses descriptions, des réflexions, etc. (6)). L'événement acquiert ainsi une dynamique, en d'autres termes, nous cessons de le percevoir comme un simple fait qui ne nous intéresse que dans la mesure où il est véridique, et nous commençons à porter notre attention sur son déroulement que nous vivons comme une fin en soi (esthétiquement). Nous avons donc rencontré pour l'événement textuellement

(4) Ju. TYNIANOV, « De l'évolution littéraire », in *Archivistes et novateurs* (éd. Priboj, 1929), p. 30 et suiv. (Note de Mukarovsky.)

(5) B. TOMASEVSKIJ, *Théorie de la littérature*, p. 145. (Note de Mukarovsky.)

(6) V. SKLOVSKIJ, *Théorie de la prose*, p. 21 et suiv. (Note de Mukarovsky.)

la même chose que pour les éléments linguistiques : une transformation ayant pour but l'apport d'une efficacité esthétique. Nous arriverions à la même conclusion en analysant les autres éléments thématiques, par exemple les pensées, les sentiments. Ceux-ci fonctionnent aussi dans l'œuvre non comme une réalité, mais comme des phénomènes vécus comme une fin en soi. V. Sklovskij a dit de manière imagée : « ce que nous appelons art existe pour nous rendre la faculté de vivre la vie, de percevoir les choses ; l'art est fait pour nous rendre la pierre vraiment en pierre. » Et ailleurs : « Si une chose doit devenir un fait artistique il faut l'extraire de la série des faits de la vie réelle. Il faut l'arracher à la connexion des associations habituelles où elle se trouve. Il faut la transformer comme une bûche dans le feu. »

Il est donc possible de dire d'une œuvre d'art littéraire en tant qu'ensemble, que son essence est la forme, à savoir la manière dont le matériau tant linguistique au sens propre du terme que thématique est arraché à son contexte habituel, et ceci afin de devenir objet de vécu en soi, et ceci en tant que fin, aucunement en tant que simple procédé. Nous ressentons la forme comme une violence faite au matériau, et cette violence a pour but d'éveiller dans le matériau une efficacité esthétique. C'est pourquoi chaque œuvre nouvelle nous apparaît comme quelque chose d'inhabituel. Elle inquiète et irrite, nous soustrait au cycle de l'automatisme, et sa perception ne ressemble pas, et de loin, au délice béat sur lequel l'hédonisme fonde sa théorie esthétique. Cette nouveauté poétique ne dure néanmoins pas éternellement ; la perception permanente de l'œuvre et l'habitude efface son aspect de nouveauté, l'œuvre qui au début apparaissait comme une rupture violente de la tradition, en devient une partie et sa forme devient le canon esthétique de son époque. ...

Conférence publique. 1929.

Plan I, 1929, p. 387-397.

« Les voies de la poétique et de l'esthétique »,
Prague, 1971, p. 99-115.

Les problèmes
de l'individu dans l'art
(EXTRAITS)

Jan Mukarovsky

Notre premier centre d'intérêt est l'œuvre d'art ; la voie que nous suivons est donc délibérément en opposition avec les tendances qui veulent déduire l'œuvre d'art exclusivement des dispositions ou des sensations de son auteur. De telles tendances existent et nous en sommes venus à des rencontres polémiques avec elles. Pourquoi donc nous tournons-nous vers le problème de l'individu dans l'art ? S'agit-il d'une capitulation devant la manière citée d'expliquer l'œuvre d'art ? Le croire signifierait à peu près la même chose que de penser que le surréalisme, parce qu'il se réclame de l'individu, signifie un retour à la poésie lyrique expressive et sentimentale. Il s'agit de tout autre chose. La science a ses problèmes, dont le nombre croît au cours de la recherche scientifique, croît avec l'histoire de la science. Au cours de l'évolution les problèmes changent de place : tantôt tel groupe de problèmes est plus actuel, tantôt tel autre. Les problèmes d'un groupe déterminé deviennent en règle générale actuels au moment où la science en est arrivée au point de vue poétique et méthodologique qui ouvre un accès fécond à ces problèmes. Les nouvelles tendances scientifiques, en s'engageant sur leur propre voie, ont en règle générale précisément pour ambition d'expliquer avant tout les problèmes qui du point de vue méthodologique en vigueur jusque là semblaient peu, ou de manière non satisfaisante, résolus. Mais ceci ne signifie pas que les autres problèmes, qui ont pour un moment perdu leur actualité, qui sont entrés dans l'ombre, soient inutiles, démodés. Partout où la science a cherché il y avait une source, même si le cas échéant les moyens qu'elle avait à sa disposition au moment de sa recherche ne lui permettaient pas sa découverte totale. Les vieux problèmes ne disparaissent pas, mais avec la modification des présupposés ils acquièrent seulement une apparence nouvelle. Pour parler concrètement : si à ses débuts le structuralisme en esthétique a dirigé son attention essentiellement sur les problèmes qui touchaient à la construction interne de l'œuvre d'art et à son mouvement interne, il n'est pas possible de penser qu'une tendance scientifique ayant une nécessaire vitalité puisse en rester à cette limitation de sa problématique ; il n'a du reste jamais été proclamé que les problèmes qui dépassent le domaine de l'immanence n'existent pas ; il a seulement été établi qu'à un moment donné, quand il est nécessaire de découvrir et d'expérimenter les connexions internes de l'évolution littéraire, ils ne sont pas actuels. Du reste le structuralisme qui plus que toute autre tendance scientifique tend vers la

notion d'ensemble — car la structure elle-même est ex definitione un ensemble — ne pouvait pas au cours de son évolution ne pas se heurter de plus en plus aux problèmes situés hors de la structure proprement dite de l'œuvre d'art : dès que s'est organisé un certain point de vue sur la composition de la structure artistique et de son mouvement, aussitôt se sont dessinées à sa suite les structures d'un rang supérieur dont la structure de l'art donné n'était qu'un élément. Il devient clair que si nous avons à comprendre l'évolution d'un art donné, nous devons considérer cet art et sa problématique en liaison avec les autres arts — et c'est là déjà une certaine hétéronomie par rapport à un seul art. Davantage : l'art est une des branches de la culture, et la culture à son tour est une structure dont les différents éléments, par exemple l'art, la science, la politique, etc., ont des rapports réciproques, complexes et historiquement mouvants. Mais la structure culturelle en tant qu'ensemble à son tour n'est pas suspendue en l'air, la source la plus fondamentale de son mouvement est le mouvement de la société — nous en avons parlé plus en détails en d'autres circonstances.

Mais dès que nous avons franchi le domaine de la pure immanence déjà est apparu dans notre réflexion le présupposé noétique du hasard. Si deux séries peuvent être mises en contact, si l'une doit heurter l'autre et exercer une certaine influence sur sa tendance, cette intervention ne peut pas, du point de vue de la série même en évolution, si nous considérons son évolution comme un mouvement régi par des lois autonomes, se manifester autrement que comme un hasard. Regardons la chose de plus près : après le stade A suit dans l'évolution d'une certaine série, par exemple d'une certaine littérature nationale, un stade B, nous trouvons que dans l'évolution de cette série seule il y a eu plusieurs raisons qui ont déterminé la nature de cette transformation.

Cependant il est très souvent possible d'imaginer que dans les mêmes circonstances d'autres solutions étaient également possibles. Si nous appelons B¹ le stade auquel on est réellement arrivé, B², B³, B⁴ sont également pensables au même niveau. Mais le nombre des solutions pensables n'est pas illimité, leur répertoire est donné par les possibilités contenues dans la structure en évolution. ... Pouvons-nous dire que le hasard dans l'évolution n'est que la conséquence d'une recherche incomplète, partielle, et que dès que nous insérons la structure en évolution dans la connexion structurelle plus large de toute la culture et que nous la mettons en connexion avec l'évolution sociale, cela écarte le hasard ? Cela pourrait le sembler, mais justement seulement le sembler. ... La personnalité, c'est la dernière instance à laquelle on peut arriver en suivant les traces du hasard. Seule la personnalité, en tant qu'unique, est en fin de compte en mesure d'intervenir comme un hasard irréductible.

L'irréductibilité, à regarder la personnalité de plus près, ne nous paraîtra à son tour que relative, car nous ne devons pas oublier que la personnalité est dans sa structure concrète dans une large mesure le produit de ses rapports à la collectivité et à ses membres. Nous en parlerons plus tard. Pour le moment nous suffit la constatation que le vrai hasard ne peut surgir dans l'évolution que par l'intermédiaire de l'individu. En dernière instance c'est l'individu qui est porteur de chaque procès d'évolution dans la culture.

Nous pouvons considérer la chose encore par un autre côté. L'œuvre d'art, comme nous l'avons déjà souvent dit, est un signe. Cela signifie qu'elle est destinée à servir d'intermédiaire entre deux parties. L'artiste peut dans la création de son œuvre avoir un état d'âme très riche, d'une coloration individuelle, et un processus mental très personnel. Néanmoins de cet état d'âme et de ce processus ne passe dans l'œuvre d'art que ce qui est mis objectivement dans l'œuvre, ce qui peut y être observé, senti par le récepteur quand il perçoit. Cela fonde l'objectivité de l'œuvre d'art. La conception de l'art comme signe nous libère du subjectivisme illimité qui suppose que l'artiste est en mesure de mettre intégralement dans son œuvre sa personnalité, son vécu intime, son état d'âme. Et de même la conception de l'œuvre d'art comme signe nous rend indépendants du récepteur fortuit qui peut interpréter l'œuvre dans le sens de ses désirs personnels, de son expérience de la vie et de ses dispositions psychiques et physiques. Cela élimine-t-il pour nous la prise en considération de l'individu ? Aucunement, car qui sont les deux parties nécessaires à la perception du signe ? L'auteur du signe et le récepteur — un individu de part et d'autre. Par l'intermédiaire de l'individu-auteur pénètre dans l'œuvre d'art également toute détermination objective. La personnalité de l'auteur est le point d'intersection où se rencontrent toutes les diverses déterminations objectives de l'œuvre, le point d'intersection où ces diverses forces se combinent en une résultante unique. Et de la même façon de l'autre côté dans la personnalité du récepteur se combinent toutes les diverses forces objectives dont se compose la réaction de la collectivité à l'œuvre ; elles peuvent s'y combiner de diverses manières, en quantités diverses, avec une intensité diverse. Le problème de l'individu n'a donc en aucune façon été écarté par la conception de l'œuvre d'art comme signe, mais seulement dévoilé dans toute sa complexité, et en particulier dans toute la richesse de ses contradictions. L'individu-auteur n'apparaît déjà plus comme un créateur totalement libre, mais comme l'émetteur d'un signe, qui est lié (consciemment ou inconsciemment) par le caractère conventionnel du signe, par l'évolution antérieure des signes de la même catégorie, par un égard au récepteur à qui le signe est destiné. L'individu-récepteur au contraire apparaît dans son activité, semblable à l'activité du sujet-auteur : le sujet-récepteur apparaît comme

co-créateur de l'œuvre, l'œuvre se heurte en lui à des forces tout à fait semblables (la tradition artistique, l'état d'évolution de la société, etc.) comme dans l'individu-auteur. Il apparaît que la structure de l'œuvre comme elle se manifeste dans l'acte concret de perception, est le résultat de la collaboration de l'auteur et du récepteur. Et dans cette perspective il est donc évident qu'un regard objectif sur la construction de l'œuvre d'art non seulement n'exclut pas l'individu, mais au contraire enrichit la problématique de l'individu dans l'art. ...

Cours universitaire. Manuscrit. 1946-47.
« Les voies de la poésie et de l'esthétique »,
Prague, 1971, p. 49-84.

Langue littéraire et langue poétique (EXTRAITS)

Jan Mukarovsky

Il faut comprendre la question du rapport entre langue littéraire et langue poétique d'un double point de vue. Le théoricien de la langue poétique la pose à peu près ainsi : Le poète est-il lié par la norme de la langue littéraire ? — éventuellement : De quelle manière cette norme entre-t-elle en jeu dans la poésie ? Le théoricien de la langue littéraire par contre se demande avant tout dans quelle mesure l'œuvre poétique peut servir de matériau pour mettre en évidence la norme de la langue littéraire. En d'autres termes : la théorie de la langue poétique s'intéresse principalement à la différence entre langue littéraire et langue poétique, alors que la théorie de la langue littéraire s'intéresse principalement à leurs ressemblances. Il est clair qu'une démarche correcte ne peut aboutir à un antagonisme entre les deux recherches ; il ne s'agit ici que d'une différence de point de vue et d'éclairage du problème. Notre étude se rapproche de la question du rapport entre langue poétique et langue littéraire du point de vue de la langue poétique. Notre démarche consistera à décomposer la question générale en plusieurs questions particulières.

La première question, de nature introductive, est la suivante : Quel est le RAPPORT entre l'étendue de la LANGUE POÉTIQUE et de la LANGUE LITTÉRAIRE, entre la place de chacune d'entre elles dans le système d'ensemble de l'unité linguistique ? La langue poétique est-elle un type particulier de langue littéraire, ou bien est-ce une formation indépendante ? — Il n'est pas possible de parler de la langue poétique comme d'un type de langue littéraire, ne serait-ce que parce que la langue poétique a à sa disposition dans le domaine lexical, syntaxique, etc., toutes les formations, éventuellement aussi les différentes phases de l'évolution de la langue donnée ; il peut y avoir aussi des œuvres dont le matériau lexical est entièrement emprunté à une autre formation que la langue littéraire (par exemple, les poèmes en argot de Villon ou de Rictus dans la littérature française). Différentes formations linguistiques peuvent être dans une œuvre poétique disposées côte à côte (par exemple, dans les dialogues d'un roman un dialecte ou un argot, dans les parties narratives la langue littéraire) ou bien s'interpénétrer (par exemple, la langue populaire pragoise avec la langue littéraire chez Neruda (1) et Hasek (2)). La langue poétique a même

(1) Jan Neruda (1834-1891) : poète, écrivain, journaliste ; un des plus importants représentants du courant progressiste à la fin de l'époque de la renaissance tchèque, considéré comme un des fondateurs de la littérature moderne ; auteur des *Contes de*

un certain vocabulaire et une phraséologie ainsi que certaines formes grammaticales propres, appelés poétismes... Cependant seules certaines écoles poétiques apprécient positivement les poétismes (par exemple, les lumiriens (3), et parmi eux Cech (4)), les autres les refusent.

La langue poétique n'est donc pas un type de langue littéraire. Mais ceci ne nie pas l'étroite dépendance des deux langues qui repose avant tout sur le fait que la langue littéraire est pour la poésie l'arrière-plan sur lequel se détache de manière esthétique la déformation intentionnelle des éléments linguistiques de l'œuvre, en d'autres termes la violation intentionnelle de la norme littéraire. Si nous représentons par exemple une œuvre où cette déformation est réalisée par l'interpénétration d'un dialecte et de la langue littéraire, il est évident que ce n'est pas la langue littéraire qui est ressentie comme une déformation du dialecte, mais le dialecte comme une déformation de la langue littéraire, et il en serait ainsi même si le dialecte était quantitativement prépondérant. La violation de la norme littéraire, et sa violation systématique, rend possible l'utilisation poétique de la langue ; sans cette possibilité il n'y aurait pas de poésie du tout. Plus la norme littéraire est solidement fixée dans une langue, plus on peut la violer diversement, et c'est pourquoi il y a d'autant plus de possibilités pour la poésie dans cette langue. Et inversement : plus la norme est ressentie faiblement, moins il y a de possibilités de la violer et moins de possibilités pour la poésie. C'est ainsi, par exemple, que dans les débuts de la jeune poésie tchèque, quand la norme littéraire était ressentie faiblement, les néologismes poétiques ayant pour but la violation de la norme littéraire, se distinguaient peu des néologismes qui étaient destinés à devenir des mots communément admis, des éléments de la norme littéraire, de telle sorte qu'ils pouvaient être confondus avec ceux-ci. ...

Ce rapport entre langue poétique et langue littéraire, que nous pourrions qualifier de négatif, a cependant aussi un côté positif, important sans doute davantage pour la théorie de la langue littéraire que pour la langue poétique et sa théorie. Parmi les composantes linguistiques d'une œuvre poétique il y en a toujours beaucoup qui ne s'écartent pas de la norme de la langue littéraire car elles ont

Mala Strana (« Povidky Malostranské », 1878), un des chefs-d'œuvre de la littérature tchèque. (Le poète chilien Pablo Neruda a choisi son pseudonyme en hommage à Jan Neruda.)

(2) Jaroslav Hasek (1883-1929) : auteur de milliers de contes humoristiques dénonçant la bureaucratie et mettant en scène la résistance passive du petit peuple tchèque au joug autrichien, mais connu surtout comme l'auteur du chef-d'œuvre de la littérature tchèque : *Les aventures du brave soldat Chveik pendant la guerre mondiale* (« Oudy dobrého vojaka Svejka za svetové války », 1921-1923).

(3) Membre du groupe d'écrivains réunis autour de Sladkov Lumir.

(4) Svatopluk Cech (1846-1908) : poète et novelliste, un des auteurs de l'essor de la littérature tchèque de la fin du XIX^e siècle.

pour tâche de créer un arrière-plan sur lequel se reflète la déformation des autres composantes. C'est pourquoi il est possible que le théoricien de la langue littéraire inclue dans son matériau également des œuvres poétiques, sous réserve évidemment qu'il distingue les composantes déformées des composantes non déformées. La supposition que toutes les composantes doivent coïncider avec la norme littéraire serait évidemment erronée.

La deuxième question particulière à laquelle nous tenterons de répondre concerne les FONCTIONS diverses des deux langues. C'est là le noyau du problème. La fonction de la langue poétique réside dans l'actualisation maximale du discours linguistique. L'actualisation est le contraire de l'automatisation, donc la désautomatisation d'un acte ; plus un acte est automatisé, moins sa réalisation est consciente ; plus il est fortement actualisé, plus il est pleinement conscient. Pour l'exprimer objectivement : un phénomène automatisé se schématise, l'actualisation signifie la violation du schéma. La langue littéraire dans sa forme la plus pure en tant que langue scientifique dans un but communicatif évite l'actualisation : ainsi, par exemple, une expression nouvelle et actualisée pour son caractère insolite s'automatise aussitôt dans un traité scientifique par le fait que sa signification est définie avec précision. Evidemment l'actualisation est courante également dans la langue littéraire, par exemple dans le style journalistique, et plus encore dans les essais. Mais elle est toujours soumise ici à la communication : elle a pour but d'attirer plus intensément l'attention du lecteur (de l'auditeur) sur la CHOSE exprimée par des procédés linguistiques actualisés. Tout ce qui vient d'être rappelé sur l'actualisation et l'automatisation dans la langue littéraire a été analysé en détail par Havranek (5) dans sa conférence de ce même cycle ; ce qui nous intéresse ici c'est la langue poétique. Dans cette langue l'actualisation atteint une intensité maximale, c'est-à-dire telle qu'elle repousse à l'arrière-plan la communication comme but de l'expression et devient sa propre fin. C'est pourquoi il ne s'agit pas ici qu'elle serve à la communication, mais qu'elle mette en avant l'action même de l'expression, de la parole. La question maintenant est de savoir comment est atteint dans la langue poétique ce maximum d'actualisation. On pourrait penser qu'il s'agit d'un effet quantitatif, de l'actualisation du plus grand nombre possible de composantes, peut-être de toutes à la fois. Ce serait une erreur, évidemment purement théorique, parce que dans la pratique une telle actualisation complète de toutes les composantes est impossible. L'actualisation d'une composante, quelle qu'elle soit, est obligatoirement accompagnée de l'automatisation d'une ou de plusieurs autres composantes... — Outre l'impossibilité pratique d'une actualisation simultanée de toutes les

(5) Bohuslav Havranek : membre du Cercle Linguistique de Prague.

composantes on peut encore montrer en plus qu'une actualisation simultanée de toutes les composantes d'une œuvre poétique est impensable. Et ceci parce que l'actualisation de certaines composantes signifie leur mise en avant ; or ce qui est en avant ne l'est que par comparaison avec quelque chose qui est à l'arrière-plan. Une actualisation simultanée et générale mettrait toutes les composantes sur le même plan et serait une nouvelle automatisa-tion.

Nous devons donc chercher ailleurs que dans la quantité des composantes actualisées les procédés par lesquels la langue atteint un maximum d'actualisation. C'est le caractère conséquent et systématique de l'actualisation. Le caractère conséquent se manifeste par le fait que la transformation de la composante actualisée se fait à l'intérieur d'une œuvre donnée dans une direction fixée ; ainsi par exemple la désautomatisation de la signification se fait dans une œuvre particulière de manière conséquente par le choix lexical (interpénétration de domaines lexicaux opposés), dans une œuvre différente, encore une fois de manière conséquente, par une relation inhabituelle de la signification de mots étroitement voisins dans le contexte. Les deux démarches ont pour conséquence une actualisation de la signification, mais chaque fois différente. Le caractère systématique de l'actualisation des composantes dans une œuvre poétique réside dans le fait que les rapports mutuels des composantes sont gradués, c'est-à-dire que les composantes sont ordonnées et subordonnées les unes aux autres. La composante la plus haut placée dans la hiérarchie est la dominante. Toutes les autres composantes, actualisées et non-actualisées, et leurs rapports mutuels sont appréciés du point de vue de la dominante. La dominante est celle des composantes qui met en mouvement et oriente les rapports de toutes les autres composantes. Le matériau de l'œuvre poétique est tissé par les rapports multiples des composantes les unes avec les autres, même quand il est dans un état totalement non actualisé. C'est ainsi que, par exemple, même dans le discours communicatif, le rapport de l'intonation à la signification, à la syntaxe, à l'ordre des mots est toujours potentiellement présent, ou bien, que le mot comme unité de signification est toujours en relation avec la structure phonétique du texte, avec le choix lexical réalisé dans le texte, avec les mots voisins de la même phrase comme unités de signification. On peut dire que chaque composante linguistique est, grâce à ces rapports multiples, de quelque manière — soit directement, soit indirectement — liée avec chacune des autres composantes. Dans le discours communicatif ces rapports ne sont la plupart du temps que potentiels parce qu'on n'attire pas l'attention sur eux et sur leur dépendance mutuelle. Mais il suffit de compromettre sur un point particulier l'équilibre de ce système pour que tout le réseau de rapports se tende dans une direction particulière et pour qu'il s'organise intérieurement en fonction de

cela : c'est-à-dire pour que naisse une tension d'une partie du réseau (actualisation systématique et unidirectionnelle) en même temps qu'une évacuation simultanée des autres parties (automatisation ressentie comme un arrière-plan aménagé intentionnellement). Cette organisation intérieure des rapports est chaque fois différente selon le point sur lequel on agit, c'est-à-dire selon la dominante. Pour l'exprimer plus clairement : une fois l'intonation est soumise à la signification (cela peut se produire de diverses manières), une autre fois au contraire le côté significatif est déterminé par l'intonation, ou bien, une fois c'est le rapport du mot au lexique qui est actualisé, une autre fois son rapport à la phrase, une autre fois encore son rapport à la structure phonétique du texte. Lequel des rapports possibles est actualisé et quand, lequel est laissé à l'automatisation et dans quelle orientation — est-ce de la composante *a* à la composante *b* ou bien au contraire de la composante *b* à la composante *a* que se fait l'automatisation, tout cela est donné par la dominante.

La dominante donne donc son unité à l'œuvre d'art. C'est évidemment une unité sui generis, dont le caractère a été désigné en esthétique par la formule « l'unité dans la diversité », une unité dynamique dans laquelle nous sentons simultanément accord et désaccord, convergence et divergence. La convergence est donnée par une tension vers la dominante, la divergence par une résistance qui est opposée à cette tension par l'arrière-plan immobile des composantes non actualisées. Des composantes peuvent se manifester comme non actualisées du point de vue de la norme de la langue littéraire, d'autres encore du point de vue du canon poétique, c'est-à-dire de l'ensemble des normes solides et fixées dans lesquelles s'est glissée par automatisation la structure de l'école poétique précédente, quand elle a cessé d'être ressentie comme un ensemble indivisible et indécomposable. En d'autres termes : dans certains cas il est possible qu'une composante actualisée par rapport à la norme de la langue littéraire se manifeste néanmoins dans une œuvre donnée comme non actualisée parce qu'elle coïncide avec le canon poétique automatisé. Chaque œuvre poétique est perçue sur l'arrière-plan d'une tradition, c'est-à-dire d'un canon automatisé par rapport auquel se manifeste la déformation. On a pour manifestation extérieure de cette automatisation la facilité avec laquelle on peut créer selon les schémas du canon, l'activité fébrile des épigones, la prédilection pour la poésie vieillissante dans les couches éloignées de la littérature. Combien une nouvelle orientation poétique est fortement ressentie comme une déformation du canon traditionnel, la preuve en est les critiques conservatrices et le refus qui apprécient les écarts intentionnels comme des fautes contre l'essence même de la poésie.

L'arrière-plan que nous sentons derrière l'œuvre poétique comme donné par les composantes non actualisées et qui s'opposent aux composantes actualisées est double : la norme de la langue littéraire et le canon esthétique traditionnel. Les deux arrière-plans sont toujours potentiellement présents, l'un des deux est prépondérant dans chaque cas donné. Aux époques de fortes actualisation des éléments linguistiques prévaut l'arrière-plan de la norme littéraire, aux époques d'actualisation modérée celui du canon traditionnel par rapport auquel, — si la période précédente était une période de forte déformation — une déformation modérée peut apparaître également comme un renouvellement de la norme littéraire, et ceci justement à cause de sa modération. Les rapports réciproques des composantes d'une œuvre poétique, actualisées et non actualisées, forment la STRUCTURE de l'œuvre, qui est dynamique, comprenant des convergences et des divergences, et également indécomposable comme fait artistique, parce que chacune des composantes n'acquiert de valeur que par son rapport à l'ensemble.

Il est maintenant évident que la possibilité de violer la norme de la langue littéraire, si nous considérons désormais seulement cet arrière-plan de l'actualisation — est indispensable à la poésie. Sans elle il n'y aurait pas de poésie. Reprocher comme des fautes les écarts de la norme littéraire, en particulier à une époque qui — comme la nôtre — tend vers une forte actualisation des composantes linguistiques, signifie nier la poésie. On pourrait évidemment objecter que certaines œuvres poétiques, en particulier certains genres, n'actualisent que le « contenu » (le thème) et que ce qui vient d'être dit ne les concerne pas. Je pense en particulier à la prose épique, c'est-à-dire le roman et la nouvelle. Il est cependant nécessaire de considérer que dans toute œuvre poétique, de quelque genre qu'elle soit, il n'y a pas de frontière précise et au sens propre de différence fondamentale entre la langue et le thème. Le thème de l'œuvre poétique ne peut être apprécié d'après sa relation à la réalité extra-linguistique qui entre dans l'œuvre, mais il est un élément de l'aspect signifiant de l'œuvre (nous n'affirmons évidemment pas par là que sa relation à la réalité ne puisse devenir un facteur de la structure poétique, par exemple, dans le réalisme). La seule science pertinente de ce qu'on appelle le contenu de l'œuvre d'art est la sémantique du thème. On pourrait largement démontrer cette affirmation ; nous ne retiendrons cependant que son point le plus important : à l'égard du thème de l'œuvre poétique la question de sa véracité n'est pas valable, voire même n'a aucun sens. Et même si nous la posions et que nous y répondions, que ce soit positivement ou négativement, cette réponse ne signifierait rien pour la valeur de l'œuvre d'art ; elle ne peut être une vérification que dans la mesure où l'œuvre a une valeur documentaire.

Si la véracité est accentuée dans une œuvre poétique (par exemple, dans la nouvelle de Vancura (6) « *La bonne mesure* »), cette accentuation n'est destinée qu'à donner au thème d'une certaine manière une coloration sur le plan de la signification. Il en va tout à fait autrement pour le thème dans la langue de la communication. Une certaine relation du thème à la réalité y est une valeur importante, une exigence nécessaire. C'est ainsi, par exemple, que pour le reportage journalistique, la question de savoir si l'événement raconté est arrivé ou non à une signification fondamentale.

Le thème de l'œuvre poétique est donc la plus haute unité de signification de l'œuvre. Il a, il est vrai, en tant que signification des propriétés qui ne sont pas assujetties au signe linguistique, mais sont liées au signe comme fait sémiologique de manière générale (en particulier indépendance par rapport à certains signes donnés ou à certaine série de signes, de telle sorte que le même thème peut être sans changement fondamental exprimé par des procédés linguistiques différents, et même traduit dans une autre série de signes, cf. la transposition d'un thème d'un art dans un autre art), mais ces propriétés distinctes ne touchent pas le caractère significatif du thème. Pour les œuvres et les genres poétiques où le thème est la dominante on peut dire que le thème n'est pas l'équivalent d'une « réalité » qui devrait être exprimée par l'œuvre aussi efficacement que possible (par exemple, aussi véridiquement que possible), mais qu'il est un élément de la structure, qu'il est régi par ses lois et est apprécié par rapport à celle-ci. Mais par suite il est autant valable pour le roman que pour la poésie lyrique que nier à l'œuvre poétique le droit de violer la norme littéraire signifie nier la poésie. Même pour le roman il est impossible d'affirmer qu'ici les éléments linguistiques sont l'expression, indifférente sur le plan esthétique, du contenu, et ceci même pas dans le cas où ils semblent totalement non actualisés : la structure est l'ensemble de toutes les composantes dont la dynamique intérieure surgit justement de la tension entre les composantes actualisées et non actualisées. Du reste, nombreuses sont les œuvres romanesques et les nouvelles où les composantes linguistiques sont nettement actualisées. Un changement effectué dans l'intérêt de la correction linguistique toucherait de nombreuses fois, même dans la prose, l'essence même de l'œuvre ; cela se produirait par exemple quand le poète ou même le traducteur supprimerait, comme le désire « *Nase Rec* » (7), les propositions relatives « superflues ». ...

(6) Vladislav Vancura (1891-1942) : médecin, scénariste, fusillé par les Allemands comme résistant, un des meilleurs écrivains tchèques contemporains, auteur de nouvelles, de romans et de pièces ; parmi ses œuvres son roman *Markéta Lazarova* (1931) et sa nouvelle *Un été capricieux* (« *Rozmarné léto* », 1926) ont été adaptés au cinéma.

(7) *Nase Rec* (Notre Langue) : revue littéraire et linguistique.

Revenons maintenant au sujet principal de notre étude et tentons de tirer les conclusions de ce que nous avons dit plus haut sur la relation entre langue littéraire et langue poétique.

La langue poétique est, comme il a été démontré, une autre formation linguistique avec une autre fonction que la langue littéraire. C'est pourquoi il est autant injustifié de proclamer sans réserve les poètes comme créateurs de la langue littéraire que de les rendre responsables de l'état de la langue littéraire. Ceci ne réfute évidemment pas ni la possibilité d'utiliser la poésie comme matériau pour une description scientifique de la norme de la langue littéraire, ni la réalité que l'évolution de la norme littéraire ne se fait pas sans influence de la poésie. La déformation de la norme littéraire appartient cependant à l'essence même de la langue poétique, et c'est pourquoi il est injustifié d'exiger que la langue poétique se conforme à la norme de la langue littéraire. ... Malgré tout ce qui a été dit ici, l'état de la norme littéraire n'est pas sans signification pour la poésie, et ce justement parce que la norme littéraire est l'arrière-plan sur lequel est projetée la structure de l'œuvre poétique, par rapport auquel elle est ressentie comme une déformation : la structure de l'œuvre poétique peut changer totalement si l'œuvre au bout d'un certain temps après son apparition est projetée sur l'arrière-plan modifié de la norme littéraire.

A côté du rapport de la norme littéraire à la poésie existe aussi un rapport contraire, le rapport de la poésie à la norme littéraire. Nous avons déjà parlé de l'influence de la langue poétique sur l'évolution de la norme littéraire ; il ne nous reste qu'à ajouter quelques remarques. Tout d'abord il convient de rappeler que l'actualisation poétique des phénomènes linguistiques étant sa propre fin ne peut avoir pour but la création de nouveaux procédés de communication (comme le pense Vossler (8) et son école). Si quelque chose passe de la langue poétique à la langue littéraire, ce sera le même emprunt que lorsque la langue littéraire emprunte quelque chose à n'importe quel autre milieu linguistique ; même la motivation de l'emprunt peut être la même : un emprunt à la langue poétique peut aussi bien se faire pour des raisons extra-esthétiques, c'est-à-dire de communication, et inversement la motivation de l'emprunt à d'autres langues fonctionnelles, par exemple à l'argot, peut être esthétique. L'emprunt à la langue poétique se fait hors de l'intention du poète. C'est ainsi, par exemple, que les néologismes poétiques naissent comme des formes nouvelles intentionnelles du point de vue esthétique, et leur signe fondamental est l'inattendu,

(8) Karl Vossler (1872-1949) : linguiste disciple de B. Croce ; inspirateur de l'école idéaliste ; il a tenté d'appliquer la philosophie de Croce au domaine linguistique ; auteur de *Positivismus et Idéalisme en linguistique* (« Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft », 1904) ; dans *Esprit et culture de la langue* (1925) il développe l'idée que l'évolution de la langue et de la littérature est déterminée par le sentiment esthétique, la création intuitive des personnalités individuelles.

l'inhabituel et l'unicité. Les néologismes créés dans un but communicatif tendent au contraire à l'usage courant de la dérivation, à l'intégration facile dans une catégorie lexicale ; leur utilisation générale est conditionnée par ces propriétés. Mais si les néologismes POÉTIQUES étaient créés par rapport à l'utilisation générale, cela menacerait leur fonction esthétique ; c'est pourquoi ils sont en règle générale créés de manière inhabituelle, en faisant notablement violence à la langue sur le plan de la forme comme de la signification. ...

Bien que la création de la norme littéraire ne soit ni le but de la poésie ni l'intention des poètes, la langue poétique est une des influences qui aide à transformer la langue littéraire... La force de l'influence de la langue poétique sur l'évolution de la norme littéraire est cependant différente aux différentes époques : certaines tendances et des périodes entières n'ont presque pas d'influence, d'autres ont une influence très importante. Il y a même des époques où la langue poétique se confond presque avec la langue littéraire et où il n'y a pas de différence entre les deux. Ce sont les époques de ce qu'on appelle le classicisme...

La relation entre langue poétique et langue littéraire, leurs rapprochements ou éloignements réciproques se modifient donc d'une époque à l'autre. Cependant à la même époque et avec la même norme littéraire cette relation n'est pas nécessairement la même chez tous les poètes. D'une manière générale il y a trois possibilités : ou bien l'écrivain, par exemple un auteur de romans, ne déforme pas du tout les composantes linguistiques de son œuvre (et cette non déformation est cependant, comme il a été démontré plus haut, un fait de la structure totale de son œuvre), ou bien il déforme, il est vrai, mais il soumet la déformation linguistique au thème, par exemple il colore de manière non littéraire son lexique dans le but de caractériser les personnages et les milieux, ou bien enfin il déforme les composantes linguistiques pour elles-mêmes, soit qu'il soumette le thème à la déformation linguistique, soit qu'il accentue le contraste entre le thème et l'expression linguistique. ... Cette classification est évidemment schématisée pour rendre les choses plus claires ; la réalité est beaucoup plus compliquée.

Mais la signification pour la langue littéraire, voire pour la langue nationale en général, de la poésie en tant qu'art dont le matériau est la langue n'est pas épuisée par la question de la relation entre langue littéraire et langue poétique. La simple existence d'une poésie dans une langue a une importance fondamentale pour cette langue. ... En effet la poésie justement par son actualisation multiplie et affine la capacité de se servir de la langue en général, donne à la langue la possibilité d'une adaptation plus

souple aux tâches nouvelles et d'une différenciation plus riche des procédés d'expression...

Recueil « Le tchèque littéral et la culture linguistique »,
1932, p. 123-156.
« Les voies de la poésie et de l'esthétique »,
Prague, 1971, p. 116-144.

... Chez nous la tendance contemporaine de la théorie littéraire et de l'esthétique — le structuralisme — a mis l'accent finalement moins sur l'œuvre d'art en elle-même, comme ensemble fermé et unique, que sur la tradition artistique vivante supra-individuelle — évidemment non-matérielle — qui est le bien de toute une société donnée, qui existe dans la conscience de ses membres comme un ensemble, une structure de normes. Ces normes, dont la nature est celle d'exigences — informulées et parfois même informulables — envers la création artistique, concernent les éléments séparés de l'œuvre, les rapports les uns aux autres, leur ordonnance et leur subordination. Chaque acte de création artistique, mais aussi chaque acte de perception artistique est une application individuelle de cet ensemble de normes, de ce bien commun ; et par chacune de ces applications cet ensemble change un peu. Son évolution est ininterrompue et sa validité infinie. Cette évolution est cependant à la fois ininterrompue, s'écoulant sans rupture, et régie par les propres lois (immanentes) de la structure en évolution. Nous sommes donc à ce point de nos réflexions diamétralement à l'opposé de l'individualisme volontariste par lequel nous avons commencé notre aperçu. Là se manifestait l'individu, et un individu créateur fort, source de toute émotion dans le domaine de l'art, ici la collectivité se manifeste comme le porteur primordial de la structure artistique supra-individuelle, et à l'intérieur de celle-ci, à côté des individus créateurs sur le plan artistique, évidemment aussi les individus dont la relation à l'art est passive, les récepteurs. Dans ces conditions n'est-il pas déplacé, est-il profitable de poser la question de l'individu créateur ? Ce problème n'est-il pas du point de vue du structuralisme secondaire ou même inaccessible ?

Tournons-nous encore une fois vers la notion d'évolution. Nous voyons devant nous le courant de la littérature toujours en mouvement, toujours se transformant. Prenons par exemple la poésie lyrique. Nous verrons qu'à une époque c'est le côté rythmique qui est au premier plan de la construction poétique, à une autre, qui peut la suivre immédiatement, c'est le côté intonational, mélodique. Tantôt nous verrons le texte composé de mots comme de pierres de construction, bien reconnaissables les uns des autres, tantôt le texte se manifestera comme un courant significatif unique, dans lequel les mots séparés perdent leur indépendance significative, sont entraînés sans frontière dans un réseau de connexions. Tantôt nous constatons un effort pour exprimer clairement le plus de sens possible, tantôt au contraire une tendance à ce que le mot désigne

seulement de loin une signification inexprimable, secrète. Et ce déplacement, ce regroupement permanent d'éléments est, comme nous l'avons déjà indiqué, régi par des lois objectives : si l'efficacité d'un élément s'est épuisée, cet élément recule à l'arrière-plan, et au premier plan en vient un autre, en règle générale opposé. Les individus qui pénètrent nouvellement sur le territoire de la création poétique se manifestent — au moins apparemment — comme de simples réalisateurs passifs de ces nécessités objectives de l'évolution. Et il y a eu réellement des moments — heureusement très courts — où l'histoire idéale de la littérature semblait être une histoire sans noms, montrant le processus d'évolution comme un puissant courant unique. Ajoutons pour être juste que cette réaction extrême à l'individualisme qui émette l'évolution en des personnalités séparées et tout à fait originales, avait un avantage. Ce qui en est resté comme acquis définitif est la certitude que l'évolution de la littérature n'est pas connue dans son essence propre si on ne connaît pas la ligne de sa cohérence INTERNE, dédaignée auparavant tant par la théorie et l'histoire littéraires POSITIVISTES (qui expliquaient chaque phénomène littéraire non pas à partir de ce qui le précédait et de ce qui le suivait dans la littérature, mais à partir de ce qui se passait, au moment de son apparition, dans les autres domaines de la vie humaine et de la création culturelle) que par la théorie et l'histoire littéraires INDIVIDUELLEMENT PSYCHOLOGIQUES (qui déduisaient l'œuvre directement des dispositions psychiques de son auteur).

Il suffit cependant d'examiner de près l'évolution interne — et nous verrons qu'elle ne se déroule pas, et de loin, si simplement que la nécessité des changements en serait univoque. ... D'où vient cette diversité ? L'évolution a tout simplement PERMIS ces solutions diverses et il y avait là suffisamment de personnalités pour découvrir et réaliser ces diverses solutions. Mais même s'il n'y avait pas eu à disposition plus d'une seule personnalité et que ne soit réalisée qu'une seule solution — cela ne signifie pas que ces possibilités n'existent pas, que pratiquement à chaque situation de l'évolution il n'y ait pas plusieurs issues. Mais cela dépend de ce qu'on ait les personnalités nécessaires sous la main ou non. Pour la première fois nous nous heurtons ici à la nécessité d'un examen théorique de l'individu créateur, même si on maintient le présumé que la ligne de l'évolution est supra-individuelle et que ses transformations sont régies par des lois objectives. ...

La personnalité commence donc à nous apparaître de plus en plus clairement comme un facteur ACTIF de l'évolution — même si nous concevons cette évolution comme répondant à ses propres lois, et même dans une certaine mesure justement pour cela. La puissance que peut atteindre dans l'évolution l'initiative de la

personnalité se manifeste d'une manière particulièrement évidente quand il s'agit d'une personnalité dont l'intervention donne l'impression d'un retournement inattendu de l'évolution — comme par exemple pour la personnalité de Macha. Même si aujourd'hui dans une large mesure nous connaissons les prémisses complexes des rapports de l'évolution qui lie Macha au passé de la littérature tchèque, immédiat et lointain, on ne peut s'empêcher de poser la question : est-ce que l'évolution ultérieure de la poésie tchèque aurait suivi la même direction si à un certain point d'intersection des possibilités et des besoins de l'évolution à un moment donné s'était dressée une personnalité moins forte, moins capable de coordonner cet ensemble complexe en une résultante unique. La spontanéité de l'intervention d'une forte personnalité est encore plus évidente si on peut qualifier sa conséquence de négative, de déviation de l'évolution. Le romantique français Gérard de Nerval a écrit une étude sur Ronsard dans laquelle il démontre de manière très convaincante que sans la forte personnalité de Ronsard la littérature française ne serait pas arrivée à la rupture de sa connexion avec l'évolution nationale antérieure moyenâgeuse et à la greffe de la poésie française sur la souche de la tradition littéraire antique.

Même si nous abandonnons les devinettes sur ce qui aurait été « si », que nous avons simplement introduites plutôt pour leur expressivité, il reste suffisamment de faits concrets qui nous rendent sûrs que la connexion interne de l'évolution de la littérature n'exclut pas l'intérêt pour la personnalité, mais y mène. Il est possible, j'en ai l'intuition, d'affirmer que l'évolution par le fait qu'elle exige en permanence des changements renouvelés offre aux individus des places dont il est possible de s'emparer, des places d'où un individu qui a telle ou telle capacité peut intervenir efficacement dans l'évolution. ... A chaque individu échoit dans l'évolution de la poésie une fonction d'une part déterminée par l'évolution supra-individuelle, mais d'autre part co-déterminée PAR LA FORCE DE L'INDIVIDU qui reçoit cette fonction, ainsi que par la QUALITÉ des capacités que l'individu met au service de cette fonction. Si nous considérons ainsi l'évolution, aussitôt une riche problématique s'ouvre à nos yeux et commence à se classer : ce sont les fonctions les plus diverses qui peuvent incomber à l'individu dans l'évolution : non seulement la fonction d'initiateur de voies nouvelles rend une forte personnalité plus visible, mais aussi la fonction d'exécuteur d'un certain secteur de l'évolution, et même la fonction de retarder, de ralentir la course des changements de l'évolution peut exiger de fortes personnalités. Mais nous n'avons fait allusion qu'aux nuances les plus courantes. Toute la diversité des fonctions de l'individu dans l'évolution de la littérature ne s'éclairera que lorsqu'on aura fait sur un matériau concret le plus grand nombre possible de recherches monographiques dans cette direction.

Aux questions de la fonction de l'individu dans l'évolution se rattachent évidemment aussi les questions concernant les regroupements d'individus créateurs en écoles, en ce qu'on appelle les générations, etc., et encore l'ensemble de questions concernant la rivalité littéraire, les épigones, etc. Tous ces faits, même si parfois ils prennent l'apparence de rapports personnels, de faits personnels et de sentiments personnels, sont intégrés en même temps dans l'évolution supra-individuelle de la littérature qui exige à un moment donné (par l'intermédiaire des tâches qu'elle pose) tel ou tel déploiement de forces, tel ou tel répertoire de personnes, etc. Ni l'un ni l'autre aspect de la chose ne doit être dédaigné : les destins personnels des individus créateurs ainsi que leur fonction supra-individuelle dans l'évolution de la poésie doivent être vus et appréciés d'un même regard. ...

Un autre groupe de questions concerne le problème du talent poétique. Avant tout l'exigence de talent poétique n'est pas si constant que cela pourrait sembler. Il y a des époques qui remplacent le talent (au moins *in theoria*) par quelque chose d'autre : le respect des règles poétiques (Chapelain) ou l'exaltation patriotique (renaissance nationale). Ou autrement dit : il y a des époques qui considèrent le talent poétique comme un don spécifique cristallisé (*poeta nascitur*), et au contraire des époques qui le considèrent comme un don commun (dans l'art populaire n'importe quel membre de la collectivité est finalement potentiellement poète). Et de même le talent poétique n'est considéré tantôt que comme une circonstance de la poésie, tantôt comme un don en soi (c'est ainsi par exemple que les romantiques aperçoivent un poète dans tout homme créateur). Et maintenant posons-nous la question du talent d'un poète déterminé par rapport à son œuvre. Si une tâche historique déterminée est donnée par l'évolution de la littérature, son exécution créatrice exige des dons déterminés (par exemple le sens de l'intonation, etc.). C'est l'aspect passif de la question. Mais il faut prendre aussi en considération l'aspect actif : le talent du poète crée plus qu'il ne lui est imposé par l'évolution générale de la littérature, ajoute à sa tâche une nuance spécifique, unique — là réside son activité. Là où il s'agit d'une forte personnalité, le talent ne coïncide jamais avec la tâche historique ; à cette conformité on n'arrive que chez les épigones. Dans le rapport des lois d'évolution supra-individuelles et du talent individuel est donc à nouveau valable une polarité dialectique.

La conception du poète, telle qu'elle vient d'être nuancée, est, cela va de soi, établie sur l'antinomie dialectique qu'il y a entre déterminisme et non-déterminisme : les dispositions psychophysiques données par la naissance constituent l'un de ses pôles, l'autre est donné par tous les rapports auxquels participe la personnalité poéti-

que comme un faisceau de forces complexes. Ce faisceau de forces est évidemment à son tour plein encore de tensions entre les différents rapports des forces entre elles et aussi — pour chacun de ceux-ci — entre le poète et le phénomène dont le rapport donné part et auquel il se rattache. Nous avons dit au début que le poète est le centre, le point d'intersection des rapports les plus variés. Complétons maintenant cette définition en ce sens que la personnalité poétique est une STRUCTURE, c'est-à-dire un concours de forces habiles, toujours mouvant, basé sur l'antinomie fondamentale dont nous avons justement parlé entre le poète et tout ce qui l'entoure. Il n'est peut-être pas nécessaire de faire remarquer particulièrement que la structure que nous appelons personnalité poétique n'est pas identique à la structure psychique du poète en tant qu'homme. Nous ne situons évidemment pas la personnalité poétique, conçue du point de vue de la littérature et de son évolution, dans l'œuvre poétique comme le faisaient par exemple les premiers formalistes ou comme le fait Roman Ingarden (1). Nous voyons la personnalité poétique ENTRE la littérature et tout ce qui l'entoure visiblement, donc également entre la littérature et la personnalité concrète appelée « poète ». Même dans l'analyse de la personnalité poétique le structuralisme ne peut pas, s'il veut rester lui-même, abandonner son objectivisme de principe. Nous ne nions pas qu'on peut observer la personnalité poétique aussi de l'intérieur. Tel est par exemple presque toujours le point de vue des poètes quand ils se préoccupent de questions proches de notre thème : par leur intermédiaire il s'agit soit d'une introspection (s'ils se préoccupent d'eux-mêmes), soit d'une connaissance sensible, s'ils projettent leur propre expérience personnelle sur une autre personnalité poétique. Le regard sur la personnalité poétique de l'intérieur n'est pas fermé même à la science : mais cette science est la psychologie, or il s'agit pour nous, même si nous nous préoccupons du poète, de littérature, de la question d'une théorie littéraire. Et je pense qu'il est nécessaire de distinguer clairement celle-ci de tout autre science, même voisine, et donc aussi de la psychologie. ...

Conférence publique du milieu des années 40.
« Orientace 1968 », n° 2, p. 51-57.
« Les voies de la poétique et de l'esthétique »,
Prague, 1971, p. 161-174.

(1) Roman Ingarden : professeur à l'Université de Lwow, proche des formalistes et des structuralistes par certains aspects ; auteur de *Das literarische Kunstwerk* (Halle, 1931).

Les problèmes de la valeur esthétique (EXTRAITS)

Jan Mukarovsky

C'est autour du problème de la valeur esthétique qu'a été bâtie l'esthétique. Elle a été conçue comme une science normative — per analogiam avec la logique et l'éthique — comme la science de la valeur et de la norme esthétiques. De plus, il ne s'agissait pas seulement de l'art mais de tout le domaine de la perception par les sens : c'est ainsi que Baumgarten comprend la chose, et même encore Kant. C'était là une tentative pour découvrir et justifier une norme valable obligatoirement (le caractère obligatoire de la norme était, bien sûr, déjà ressenti auparavant — il y a toujours eu des débats sur la valeur esthétique et la norme, bien qu'on dise : de gustibus non est disputandum). Les tentatives de justification de la valeur esthétique obligatoire ont suivi une voie noétique, métaphysique ou psychologique ; il y eut même des tentatives de la considérer comme une particularité réelle des choses — d'où le développement de l'esthétique objectiviste, qui suit évidemment d'autres voies. Finalement on arrive à une totale atomisation de la valeur esthétique : incertitude entre art et non-art, incertitude des états psychologiques qui accompagnent la perception esthétique, et de leur adéquation. Le relativisme esthétique et même le nihilisme se font jour (J. F. Lemaître). L'esthétique est placée dans le domaine des sciences descriptives à côté de la psychologie et de la sociologie. Et cependant toujours et sans cesse revient le problème de la valeur esthétique. Pourquoi ? Cette question équivaut à deux autres : Pourquoi le problème de la valeur esthétique est-il apparu dès le début si impérieux qu'on a fondé l'esthétique comme une science normative, et pourquoi le problème de la valeur esthétique a-t-il encore aujourd'hui une signification ?

Passons maintenant aux problèmes de la valeur, avant tout à la valeur en général, à la question de sa subjectivité ou de son objectivité. Entamons une analyse phénoménologique. La valeur est valable pour quelqu'un ; sans cela il n'est pas possible de la penser, ceci est déjà impliqué dans la notion de valeur. Si nous faisons abstraction du sujet qui porte un jugement de valeur, la valeur se changerait sous nos yeux en une particularité réelle de la chose jugée et deviendrait ainsi l'affaire d'une connaissance intellectuelle semblable à celle, et même à vrai dire identique à celle par laquelle nous connaissons par exemple la couleur des choses. Par suite il n'y aurait ni valeur, ni théorie des valeurs. Bien sûr si nous ne nous en tenions qu'au sujet, nous pousserions logique-

ment jusqu'au subjectivisme total de la valeur, jusqu'au nihilisme esthétique. Il y a ensuite l'objet du jugement de valeur. Toutefois, avant que nous passions à l'objet, je voudrais rappeler une possibilité métaphysique qui concerne aussi bien le sujet que l'objet ; dans ce cas il existe une valeur esthétique idéale en tant que réalité ontologique et les objets n'en sont que le reflet imparfait. Le platonisme a pour conséquence d'exclure l'art de l'Etat parce qu'il est une imitation de la réalité, mais en moins parfait que la réalité, qui à son tour est elle-même le reflet imparfait de la beauté en tant qu'idée métaphysique. Nous n'examinerons pas davantage le platonisme, car nous nous donnons pour tâche l'analyse scientifique de la valeur, et la voie métaphysique n'est pas celle de la science. Nous avons rejeté la possibilité de considérer la valeur comme une caractéristique réelle de l'objet quand nous avons constaté la participation du sujet. Mais il y a ici une autre possibilité : supposer que la valeur n'est pas elle-même, certes, une particularité de la chose jugée, mais qu'une certaine structure de cette chose, une certaine aptitude, qui existe indépendamment de celui qui porte un jugement de valeur, est à même de susciter toutes les fois que la chose devient objet d'un jugement de valeur, telle ou telle de ses valeurs (N. Hartmann). En contre-preuve il y a des cas de l'histoire de l'art où la recherche est nécessaire pour nous faire découvrir qu'à l'origine la chose était destinée à avoir un effet esthétique (N. S. Trubetzkoy). Nous n'éviterons pas la difficulté tant que nous n'introduirons pas entre le sujet et l'objet quelque chose que nous appellerons la CONSCIENCE COLLECTIVE. La conscience collective n'est évidemment ni l'état psychologique d'un individu, ni une pure abstraction ; la conscience collective n'est évidemment ni l'état psychologique d'un individu, ni une pure abstraction ; la conscience collective est le lieu où les valeurs existent. Le sujet, n'importe quel individu de la collectivité, a évidemment la liberté de juger comme il veut, mais lui-même et les autres font toujours entrer son jugement, quand bien même il est autre que le jugement « général », en relation avec ce jugement de valeur général. Dans la conscience collective existe évidemment toute une hiérarchie des valeurs : à partir de là nous comprendront que cette hiérarchie évolue en même temps que l'évolution historique de la collectivité. Notre point de vue est-il le relativisme ? Il l'est si nous le comparons avec la conviction que la valeur vaut d'une façon illimitée sans considération de lieu ni de temps. Mais il ne l'est ni en comparaison avec le subjectivisme ni en comparaison avec le pragmatisme. En comparaison avec ce dernier il ne l'est pas du tout, car il ne modifie pas la valeur selon le hut actuel qu'a dans l'esprit l'individu qui porte un jugement de valeur ; notre opinion est exempte de toute utilitarisme.

Qu'est-ce que la conscience collective ? Nous avons déjà dit : ni un état psychologique hypostasié, ni une pure abstraction. C'est en elle que les valeurs existent, mais aussi évoluent. Car la conscience collective est ex definitione un fait historique (la collectivité en tant que continuum dans l'espace et le temps). Ainsi comprendrons-nous quelque problèmes des valeurs, notamment la variabilité de leur hiérarchie. Cela n'aurait pas de sens de poser la question de la disposition permanente (graduelle) des valeurs. Le critère de la hiérarchie des valeurs sera le fait que leur caractère obligatoire est plus ou moins général (normalité), autrement dit la mesure de leur caractère collectif. Confer le diapason entre la valeur morale et celle que Kant a appelée « das Angenehme ». Il y a assurément un certain agencement des valeurs rien que dans leur rapport même avec la constitution psycho-physique de l'homme, et donc une certaine constance dans leur hiérarchisation. Mais cette constante est dans un rapport dialectique permanent avec l'évolution de la hiérarchie des valeurs. Elle est le fond sur lequel se déplace en permanence — dans certaines limites, bien sûr — la hiérarchie réelle des valeurs. Il n'est toutefois nullement absurde d'affirmer qu'il existe (ou qu'il a existé) des milieux, éventuellement des individus, pour lesquels par exemple l'agréable est placé au-dessus du moral. Partant de l'existence des valeurs dans la conscience de la collectivité nous comprendrons aussi la possibilité d'une contamination mutuelle des valeurs supra-individuelles, et même plus, un état originel d'indifférenciation, d'où se détachent ensuite les valeurs individuelles. Mais au cours de l'évolution on arrive toujours de nouveau à la fusion des valeurs individuelles, à leur contamination.

En mettant en évidence que le lieu de l'existence des valeurs est la conscience collective, nous ne nous sommes en aucune façon débarrassés de la problématique complexe et des incertitudes qui lui sont liées. Revenons encore à l'acte du jugement de valeur. Si nous le regardions du point de vue que nous prenons nous-mêmes dans chacune de ses manifestations individuelles nous saisirions avant tout la conscience d'une décision totalement subjective. Prenons par exemple le jugement de valeur esthétique. Si je suis devant un tableau je peux dire qu'il est beau et aussi qu'il est laid. La valeur n'est en aucune façon « écrite » sur la chose que nous percevons et jugeons. Nous prenons l'exemple de la valeur esthétique parce que nous sentons moins son caractère obligatoire que, par exemple, pour un jugement moral. Eh bien, je suis devant la liberté de décider quelle valeur je dois attribuer à la chose jugée, devant une telle liberté de décision que son absence de prédétermination peut aller jusqu'à éveiller en moi la perplexité. C'est la première impression. Si réellement ma décision n'est pas prédé-

terminée, je ne dois donc pas rester perplexe. Je peux tout simplement établir une valeur pour moi. Mais la perplexité que j'éprouve est le symptôme d'une responsabilité dans la décision que je prends. Une responsabilité envers quoi, envers qui ? Et nous voici à la conscience collective : envers le jugement de valeur qui est dans le cas présent canonisé, légalisé pour la collectivité dont je suis membre. Mais la collectivité dont je suis membre n'a pas nécessairement eu jusqu'à présent l'occasion d'arrêter un point de vue sur l'œuvre que j'ai devant moi. Il ne s'agit pas nécessairement d'une œuvre qui est déjà passée par la critique publique ; il peut s'agir d'une œuvre tout à fait nouvelle (je suis le premier après l'artiste à la voir), ou bien peut-être d'une œuvre qui passe par mes mains avant que ne soit établi le jugement de la collectivité (une œuvre exotique ou ancienne que j'ai découverte). Où est donc ici le caractère obligatoire ? Comment se fait-il que même à l'égard d'une telle œuvre je me sente responsable de mon jugement ? Parce que ce ne sont pas les valeurs individuelles d'œuvres particulières qui existent dans la conscience de la collectivité, mais des règles selon lesquelles on juge des domaines, des groupes entiers d'œuvres. De même que nous avons parlé d'une hiérarchie des valeurs particulières, il faut parler aussi d'une hiérarchie des types particuliers de normes (esthétiques, morales, religieuses, etc.) Et ces normes sont ce qui développe en moi le sentiment d'obligation. Ce sentiment peut prendre une telle force que je lui sacrifie totalement mon propre rapport sensible et libre avec la chose, mon propre jugement de valeur (le cas du sculpteur qui dit : la bonne musique est celle qui ne me plaît pas). Certaines valeurs sont normalisées d'une manière si forte et si expressive que c'est pour elles qu'apparaît le plus facilement l'illusion d'un non-conditionnement pur et simple ; conférer l'impératif catégorique de Kant, qui pour Kant s'accompagne d'un non-conditionnement (apriorisme) si fort qu'il veut même l'utiliser comme le seul moyen par lequel l'homme connaît l'absolu. Contre cela il y a la simple non-obligation agréable. Et même le jugement de valeur sur ce que nous considérons pour nous-mêmes comme agréable n'est cependant pas aussi totalement non-obligatoire ; conférer la notion de ce qui est agréable pour une personne déterminée comme moyen pour elle de se situer socialement, ou pour nous d'estimer la situation sociale de la personne qui porte un jugement de valeur. Il est évident au premier coup d'œil que des choses différentes seront « agréables » pour une personne « cultivée » et une personne « non cultivée ». L'écart entre les valeurs morales et ce qui est agréable est, c'est évident, grand, mais il est graduel, en aucune façon intrinsèque. En substance il y a des valeurs normalisées de toutes sortes, seulement par endroit la normalisation est affaiblie jusqu'à être invisible, ailleurs elle est forte jusqu'à l'illusion d'un non-conditionnement des normes.

Revenons encore cependant au jugement de valeur actuel. Contre ce que nous avons dit des normes on pourrait nous objecter que la liberté de celui qui porte un jugement de valeur peut aller si loin qu'il nie sciemment la norme, qu'il porte son jugement de valeur sans en tenir compte. Il n'en agit pas moins avec justement la conscience qu'il juge sans tenir compte d'une VALEUR, d'une NORME, donc avec la conscience de l'EXISTENCE d'une norme en tant que fait social. En d'autres termes, c'est une révolte contre la norme. On ne peut parler, bien sûr, de révolte que dans les cas de réelle innovation, d'hérésie, lorsqu'il s'agit par exemple de la décision subjective d'un individu d'ériger contre la norme valable pour la collectivité son exact opposé. Néanmoins il y a en cela aussi la preuve de l'existence d'une norme, car la révolte même de l'individu contre la norme régnante sera suivie du postulat d'une norme nouvelle : l'individu révolté tentera d'établir à la place de la norme jusque-là en vigueur son propre mode divergent de jugement comme une nouvelle norme valable à son tour collectivement. Tous les cas de divergence, par rapport à la norme, d'un jugement de valeur actuel ne sont pas cependant de la « rébellion ». Il faut même dire que la « rébellion » n'est qu'un cas extrême de la tendance contenue implicitement dans chaque jugement de valeur, car toutes les fois que nous appliquons la norme d'une façon actuelle à quelque nouveau phénomène auquel nous ne l'avions pas jusque-là appliquée nous-mêmes (ou bien même auquel jusque-là même la collectivité ne l'avait pas appliquée) ce faisant nous nous la modifions ipso facto. Il s'agit là d'un aspect déterminé de l'éternelle antinomie dialectique entre l'individu et la collectivité, et même d'un aspect très important. En conséquence il est possible de dire que la norme n'est pas une loi au sens juridique, comme elle en a parfois l'air dans les cas où son caractère obligatoire est notable. Ou mieux, la norme oscille perpétuellement entre deux ordres : entre celui de la loi et celui d'un simple point de repère qui n'est là que pour qu'on mesure d'après lui et à partir de lui les distances et les dimensions dans le champ des valeurs.

De tout ce que nous venons de dire il découle de plus en plus clairement que nous devons bien faire la distinction entre la valeur (Wert) comme quelque chose de permanent qui dépasse l'individu, et le jugement de valeur (Werturteil) qui est le fait d'une application actuelle de la valeur (et de la norme qui s'y rattache), application aussi bien positive que négative. Dès que nous prenons clairement conscience de cette distinction et que nous en déduisons les conséquences pour un examen théorique de la valeur, de quelque sorte soit-elle, un grand nombre de difficultés disparaît pour nous, notamment la contradiction embarrassante entre le caractère « subjectif » ou « objectif » des valeurs. Le jugement de valeur est avant tout

subjectif, parce qu'il est au pouvoir de celui qui le porte, mais il a aussi son côté « objectif » qui réside dans la responsabilité ressentie vis-à-vis de son jugement par celui qui le porte. Inversement la valeur est au contraire avant tout « objective » en ce sens qu'elle existe dans la conscience de la collectivité, donc hors de portée de l'arbitraire de l'individu qui porte un jugement de valeur, cependant elle a aussi (dialectiquement) un côté « subjectif » en ce sens que chaque cas de jugement de valeur actuel accompli par un individu portant un jugement de valeur change un peu cette valeur par son application.

Jusqu'ici nous avons examiné la problématique la plus fondamentale de la valeur. Mais nous devons encore nous poser une question : qu'est-ce au juste que la valeur ? Ou bien encore : que faisons-nous en prononçant un jugement de valeur ? Certains théoriciens de la valeur déclarent que le fait de porter un jugement de valeur n'est qu'une affaire de libre rapport entre le sujet et l'objet. Nous avons déjà vu et démontré qu'entre le sujet et l'objet il faut supposer une conscience collective où existent justement les valeurs. Eh bien, est-il possible dans ces conditions de maintenir une définition de la valeur comme d'un rapport sentimental et libre ? Sans doute est-il possible d'inclure aussi dans cette définition la conscience collective, à peu près comme suit : la valeur est un rapport entre le sujet et l'objet, réglé par la conscience collective.

En quoi se distinguent les uns des autres les différents types de valeurs ? La distinction est-elle créée par les phénomènes psychologiques qui accompagnent le jugement de valeur ? Il est parfois possible que oui, mais cette distinction n'est pas systématique et essentielle. Alors par les types d'objets qui sont jugés ? Il y a en effet certains phénomènes qui à première vue semblent être par leur essence même des phénomènes esthétiques ou éthiques, etc., mais ce n'est qu'une impression. Une même chose (objet, acte) peut être mesurée avec plusieurs types de valeurs différents (par exemple, en même temps morale et esthétique, etc.). Qu'est-ce qui différencie donc les divers types de valeurs les uns des autres ? Le but en fonction duquel se fait le jugement de valeur. Le but d'un acte moral est différent de celui d'un acte esthétique (ceci vaut également pour les choses). Bien sûr, si nous n'insistions que sur l'individu en tant que sujet, notre opinion sur le but nous conduirait à une souveraine incertitude causée par la quantité infinie des buts subjectifs, par leurs nuances, par leur accumulation, par l'incertitude de l'individu quant au but réel d'une action concrète. Cependant ce n'est pas de cela qu'il est question ici ; il existe des catégories déterminées de buts notablement généraux élaborés dans la collectivité (dans la conscience collective) par l'évolution / et se déplaçant perpétuellement dans la conscience collective en même temps que

l'évolution / et ce sont justement ces buts qui sont la base des différents types de valeurs.

La question suivante est celle du RAPPORT ENTRE LA VALEUR ET LA FONCTION. Nous entendons la fonction comme un rapport actif entre la chose et le but dans lequel cette chose est utilisée. La valeur est alors la capacité d'utilisation de l'objet pour ce but. La norme est la règle ou l'ensemble des règles qui régissent le domaine d'un type déterminé, d'une catégorie déterminée de valeur.

Le but de la valeur esthétique est l'état esthétique (das ästhetische Verhalten — attitude, comportement, vécu). Il ne nous est pas nécessaire de nous interroger ici sur la fonction finale de cet état (sur sa situation dans l'existence psychophysique de l'homme). Nous savons par expérience ce qu'est l'état esthétique, tentons d'en faire une analyse phénoménologique. Prenons par exemple le marteau. Il sert à certaines actions, il a donc une fonction. Toutes les fonctions « pratiques » conduisent en dehors du phénomène même. Mais dès que le marteau devient un fait esthétique, il commence à fonctionner par rapport à lui-même — l'autonomie de la fonction esthétique entre en jeu. Est-il possible que la chose fonctionne par rapport à elle-même, qu'elle soit son propre but ? On peut le comprendre ainsi : la fonction esthétique est proprement l'opposition dialectique nécessaire de la fonction en général. En règle générale, la chose fonctionne par rapport à quelque chose qui est en dehors d'elle, mais dès que la fonction esthétique s'empare d'elle, on arrive à la négation du cas normal : la chose fonctionne par rapport à elle-même. C'est facile à démontrer pour la langue. Chaque fonction linguistique a sa propre forme linguistique, tandis que la fonction esthétique s'oppose à toutes les autres en ce sens qu'elle n'a pas de forme propre, mais en revanche elle a à sa disposition les formes destinées à toutes les autres fonctions, qu'elle peut utiliser pour son propre but. Question suivante : que deviennent en présence de la fonction esthétique les autres fonctions « normales » de la chose ? Disparaissent-elles simplement ? Absolument pas, car la fonction esthétique n'est pas en dehors du domaine fonctionnel, mais à l'intérieur de celui-ci. La fonction esthétique, comme nous l'avons dit, n'existe que comme l'opposition dialectique des autres fonctions. C'est pourquoi elle ne peut pas les annuler, elle cesserait ainsi elle-même d'exister. Les autres fonctions restent, mais elles sont tournées « vers l'intérieur » de la chose. Ce sont des éléments de sa construction, de sa constitution, ce qui est encore la base de la fonction esthétique : les autres fonctions deviennent donc des facteurs esthétiques. L'objet esthétique est isolé des contingences extérieures, mais il n'en est pas séparé : il porte au contraire sur lui leurs traces, comme un arbre dont on a coupé les branches est marqué par les blessures qu'elles ont laissé. Le « inte-

resseloses Wohlgefallen » de Kant doit être compris cum grano salis.

Comment doit être « fait » l'objet dans le but d'un fonctionnement esthétique ? Le plus souvent on allègue l'unité dans la diversité (Aristote) Il y a différentes sortes d'unités (d'ensembles) ; l'objet esthétique n'est donc pas caractérisé d'une façon univoque par son unicité. Là où il y a un ensemble, il y a aussi une différenciation interne ; là où il n'y aurait pas de différenciation interne, il n'y aurait pas d'ensemble, mais seulement un quantum (par exemple, de l'eau, du sable, etc.). Donc ce tout ne constitue pas la spécificité de l'objet esthétique. Cependant nous sentons que dans la définition de l'objet esthétique comme d'une unité dans la diversité il y a quelque chose d'exact. Nous avons cette impression parce que son unité est accentuée par l'isolement vis-à-vis du domaine fonctionnel, dont nous avons justement parlé. La diversité est par suite accentuée justement par le fait que l'objet, étant à soi-même sa propre fin, porte sur soi les traces de sa place dans la connexion des fonctions. Mais en même temps nous ne devons pas oublier que nous parlons sans cesse d'un cas presque abstrait dans sa pureté. Dans la pratique concrète il n'y a jamais une suprématie aussi idéale de la fonction esthétique. Il existe, certes, des objets destinés par leur construction à ce que la fonction esthétique prédomine en eux, ce sont les ŒUVRES D'ART, mais même en art il y a une lutte entre la fonction esthétique et les autres fonctions. Un dosage différent de cette tension peut même distinguer les uns des autres des genres artistiques proches (cf. la différence entre la poésie et la prose où est plus grand le quantum de la fonction extra-esthétique de communication ; cf. également des domaines limitrophes : portrait, film, artisanat d'art, etc.).

La fonction esthétique étant l'opposition dialectique de n'importe laquelle des autres fonctions est toujours potentiellement présente ; si l'une des autres fonctions est en activité, elle entre en jeu lors de cette activité. Jusqu'à quel point est-elle présente, cela est donné d'une part par l'attitude subjective de celui qui accomplit l'activité, d'autre part par les conventions sociales. Le domaine esthétique est sur le plan le plus large en perpétuelle évolution et regroupement, il a sa dialectique d'évolution qui ne se limite en aucune façon à l'art. Il y a à vrai dire toute une histoire de ce qui est esthétique. L'antinomie interne de l'évolution de ce domaine repose sur une tension entre l'art et les phénomènes esthétiques hors de l'art : là se produisent des déplacements permanents. D'où la difficulté de dire une fois pour toutes ce qu'est l'art et ce qu'il n'est aucunement. La tâche de l'art est d'être le rénovateur permanent de la valeur esthétique dans tout le domaine esthétique. Nous sommes témoins du passage permanent d'un district à l'autre, de l'art au non-art et inversement.

Quel est le rapport existant entre la valeur esthétique et les autres valeurs ? Cela dépend étroitement de ce que nous venons de dire. Il n'existe jamais à proprement parler de suprématie pure de l'esthétique, mais une relation permanente intense et une tension entre la valeur esthétique et les autres valeurs. En art la valeur esthétique, bien qu'elle prédomine, ne détruit pas les autres valeurs (elle se nierait elle-même), mais les libère du contact direct avec la réalité, d'une fusion illusoire avec la réalité (les valeurs comme propriétés réelles apparentes des choses). Dès qu'il y a prépondérance de la fonction et de la valeur esthétiques, les valeurs extra-esthétiques se libèrent de la réalité. Les valeurs deviennent visibles par elles-mêmes, on voit plus distinctement aussi leur jonction réciproque. C'est justement pourquoi — pour la suprématie postulée de la fonction esthétique — l'art devient le catalyseur du monde des valeurs, il est l'un des moyens les plus efficaces du déplacement et de l'évolution des valeurs. En ce qui concerne la valeur esthétique en relation avec les autres valeurs hors du domaine de l'art, il est possible de dire au contraire qu'ici sa suprématie n'est pas valable. La fonction esthétique est-elle donc ici un simple ornement ? Avant tout il faut se rendre compte en quoi se manifeste la présence de la valeur esthétique hors de l'art. Son action dans le domaine extra-artistique se fait dans plusieurs directions : 1) par l'isolement de la chose-porteuse de valeur esthétique (cérémonie, rites, fonction esthétique et détenteurs d'un pouvoir) ; 2) par le plaisir (et cela plus qu'en art où joue la tension dialectique entre plaisir et déplaisir), qui facilite d'autres fonctions (éducation, nourriture, érotisme, travail) ; 3) étant donné que la fonction esthétique se fixe sur la forme, elle remplace d'autres fonctions disparues (cérémoniaux, survivances de toutes sortes, écrits scientifiques qui étaient autrefois avant tout une valeur scientifique). La fonction esthétique — et avec elle, bien sûr, la valeur esthétique — est donc un facteur important de la vie sociale.

Nous avons parlé de la valeur esthétique en liaison avec la fonction esthétique ; jusqu'ici nous avons entièrement laissé de côté la question de savoir si la valeur esthétique est de quelque manière codifiée. Nous en parlerons maintenant ; en d'autres termes : nous allons parler de la valeur esthétique en liaison avec la NORME esthétique. Partout où il y a fonction et valeur il y a aussi norme, ou au moins une tendance à la norme. Il y a évidemment des cas où la norme est moins visible et aussi moins étroitement liée à la valeur. Il semble alors que la valeur existe par elle-même, sans norme. Mais juger ici (par exemple, à propos d'une œuvre d'art vivante) sur son absence serait une erreur. Qu'est-ce que la norme ? Nous avons déjà dit qu'elle a son antinomie interne : un pôle en est la norme en tant que loi ; l'autre la norme en tant que point

de repère. Entre ces deux extrêmes il y a une tension permanente ; ils existent tous les deux in nuce dans chaque cas. D'une façon générale il est possible de caractériser la norme par l'expression neutre « principe régulateur ». Il n'est pas possible d'établir une frontière rigoureuse entre les domaines normatif et téléologique, comme le fait K. English. La norme esthétique est à peu près à égale distance des deux pôles de l'antinomie de la norme. L'esthétique a été fondée comme une science normative, mais au cours de son évolution il y a eu des tentatives permanentes d'en faire une science descriptive. Mais la frontière entre les sciences normatives et les sciences descriptives est-elle jamais si précise que son franchissement change tout le sens d'une science donnée ? Pourtant d'un certain côté la norme s'appuiera toujours sur des constatations éternelles ; la question « comment cela doit être » sera toujours en étroite relation avec la question « comment est-ce ». L'application de la norme ne peut jamais se faire sans tenir compte de la réalité, et certainement chaque application de la norme modifie proprement la norme. C'est le principe de l'évolution des normes (non seulement esthétiques, mais aussi linguistiques, et c'est même, je crois, valable aussi pour les normes juridiques — les plus solides, parce que formellement codifiées ; d'où les gloses permanentes de la norme — voir les arrêts de la Cour de Cassation — qui sont, comme le reconnaît K. English lui-même, une activité créatrice de normes).

La norme est en jeu dans le domaine de l'art ainsi que dans le domaine extra-artistique. Elle est visible distinctement en dehors de l'art. En art à chaque instant peut naître le doute qu'elle soit vraiment en jeu ; c'est dans sa violation que réside la liberté artistique. — Hors de l'art la norme est plus distinctement visible. Sa réalisation s'accompagne du plaisir esthétique. (En art au contraire le plaisir s'accompagne très souvent du déplaisir.) Il y a une foule de normes réglant le domaine de l'esthétique : elles sont reliées ensemble dans le canon du goût. Mais le goût n'est pas un ; abstraction faite des changements de goût avec l'époque et l'espace, on peut trouver dans chaque collectivité (société) donnée plusieurs goûts. La hiérarchie des goûts est dans une relation déterminée avec la hiérarchie de la composition sociale. Il s'agit évidemment d'une relation qui n'est en aucune façon directe et univoque. Avant tout il y a dans la composition de la société elle-même des facteurs qui recourent la composition (sexe, âge — et ceux-ci peuvent aussi être facteurs d'une différenciation de goût). Sous l'influence de ces facteurs nous trouvons souvent à l'intérieur d'une même famille plusieurs goûts chez ses différents membres. Et mieux encore : chez un même individu le goût peut être diversifié — selon ses dispositions esthétiques ; ainsi un homme doué exclusivement sur

le plan optique aura certainement un goût « plus élevé. » en matière optique qu'en matière acoustique. Donc : il y a une grande diversité dans la relation entre la hiérarchie des goûts et la hiérarchie de la composition sociale (1). Mais malgré cela l'existence d'une hiérarchie des goûts est indiscutable. Elle est immanente ; son principe est, on peut dire, l'ordre chronologique : plus un goût est récent chronologiquement, plus il est élevé dans la hiérarchie. Une descente dans l'échelle chronologique signifie en règle générale simultanément une descente dans l'échelle sociale (ce qui ne doit évidemment pas être pris comme un schéma rigoureux ; une recherche concrète montrerait certainement de nombreuses exceptions et de nombreuses complications). Mais quand un goût déterminé est déjà totalement à la périphérie — en règle générale il se remet à monter : ainsi se réalise le cycle des normes esthétiques. (Cf. l'intérêt de Capek pour la périphérie de la littérature, l'attitude du douanier Rousseau, les poèmes de Nezval tirés des anthologies, etc.) D'après ce que nous avons dit jusqu'ici, il semblerait que l'évolution des normes esthétiques se produise seulement d'après une loi d'immanence interne et seulement en liaison avec l'évolution de la société. En d'autres termes : il semblerait qu'il n'y ait pas de constantes esthétiques. C'en est en complète contradiction avec l'enseignement courant. Il y a cependant des constantes esthétiques données par la constitution de l'homme — par exemple le rythme, l'équilibre, la symétrie, etc. Mais ces constantes sont par elles-mêmes esthétiquement inefficaces — c'est seulement une plus ou moins grande infraction à ces constantes qui devient efficace esthétiquement. Un rythme mécanique, le rythme simplement régulier de la montre devient imperceptible ; le rythme artistique a au contraire tendance à attirer le plus possible l'attention sur la manifestation rythmée. Eh bien — ces principes fondamentaux ont-ils une signification pour l'esthétique, pour la norme esthétique ? Oui, et telle que c'est spontanément d'après eux que nous mesurons une divergence par rapport à la normale. La norme n'est pas meilleure ou pire parce qu'elle est plus proche de cette moyenne ou plus loin d'elle, mais nous sentons spontanément jusqu'à quel point elle en diverge. Ainsi par exemple aux époques de classicisme la divergence sera petite, à d'autres époques, comme par exemple dans l'art et le domaine esthétique d'aujourd'hui, se manifestera une tendance à des déviations notables.

(1) Le goût est un facteur de la composition sociale : témoin le changement de goût lors du passage d'une couche à une autre. Le goût est un symptôme sûr de l'appartenance sociale parce qu'un goût nouveau s'acquiert difficilement (Note de Mukarovsky.)

Le domaine du goût (des normes esthétiques) est donc perpétuellement en mouvement et en évolution. Il n'est donc pas possible de constater aucune évolution dans le sens de progrès, d'amélioration. Cette illusion peut surgir seulement parce que nous avons l'habitude de hiérarchiser les différents goûts et que pour nous dans le domaine du goût contemporain sont valables « mieux » et « pis ». Mais nous avons montré que ces différences ne sont que des différences chronologiques transposées dans l'espace et que le goût qui apparaît aujourd'hui comme le meilleur descendra dans l'échelle — mais quand il aura atteint le fond il pourra à nouveau être relevé jusqu'au sommet de la hiérarchie. L'image du cycle des normes esthétiques est contraire à l'idée d'un quelconque « progrès » dans le domaine des normes esthétiques. Il y a une ÉVOLUTION, mais il n'y a pas d'AMÉLIORATION. L'évolution, le mouvement est continu. Sa cadence peut évidemment être plus lente ou plus rapide. Comparons deux oppositions : aujourd'hui le goût évolue à une cadence accélérée. Ce phénomène est, bien sûr, évident depuis une plus longue période, surtout depuis la deuxième moitié du siècle passé : d'abord s'est déroulée une révision très agitée de plusieurs goûts historiques (un simple tri dans le vieux répertoire), mais ensuite on arrive à un changement rapide des goûts sans cesse surgissant. Face à cela — comme cas contraire — posons le folklore avec son grand conservatisme de goût ; certes, il y a ici les mêmes transformations, mais lentes, presque invisibles. Pourquoi la cadence de l'évolution est-elle dans un cas si accélérée, dans l'autre si ralentie ? Cela dépend de la jonction du domaine esthétique avec les autres domaines des phénomènes culturels. A l'époque contemporaine cette jonction est notablement relâchée — toujours et sans cesse revient sous les formes les plus variées l'exigence d'une autonomie de la valeur esthétique. L'art lui-même n'est pas intégré à la collectivité. Dans le folklore au contraire il y a une jonction étroite de la valeur esthétique avec les autres valeurs (promiscuité des normes). C'est pourquoi une variabilité rapide n'est pas possible.

Mais la notion d'évolution des normes esthétiques resterait pour nous incomplète si nous ne faisons pas attention à la tâche significative qui dans cette notion incombe à l'art. Nous avons déjà dit que par rapport aux normes esthétiques l'art a une position particulière : d'une part il semble qu'il soit, certes, possible en art de parler de valeur, mais nullement d'une norme à laquelle se conformerait cette valeur ; la valeur semble individuelle. D'autre part il est évident que l'art n'est pas sans « règles », assurément on trouvera dans l'histoire de l'art des périodes où les « règles » sont le seul critère de la valeur artistique. (Cf. le classicisme français.) ...

... Qu'en est-il donc ? Il est évident que l'art, surtout vivant et nouveau, n'est pas dépourvu même du déplaisir qui constitue directement dans de tels cas un élément de son effet esthétique. Mais le déplaisir — signifie un éloignement de la norme, une infraction à la norme. Donc l'art, et justement l'art vivant, enfreint la norme esthétique. Cela signifie que la valeur n'est pas aussi étroitement liée à la norme en art qu'elle l'est en dehors de l'art où le respect de la norme esthétique signifie simultanément pour celui qui porte un jugement de valeur la mesure de la valeur esthétique. Comment faut-il comprendre ? Le plaisir esthétique a pour opposition dialectique le déplaisir esthétique. Là où se trouve l'un d'eux, l'autre aussi est potentiellement présent ; ils appartiennent tous les deux au domaine esthétique ; en dehors de ce domaine il n'y a pas de déplaisir esthétique, mais une indifférence esthétique. C'est donc justement pourquoi en art, domaine esthétique par excellence, le plaisir esthétique est fortement souligné par le déplaisir esthétique en tant que phénomène accompagnateur (nullement prépondérant, car en fin de compte c'est le plaisir esthétique qui prédomine en tant qu'impression finale, résultante). C'est pourquoi, dans le but d'augmenter le plaisir esthétique, il est ordinaire en art de violer la norme. Il arrive souvent que le moyen de cette violation soit une autre norme : exotique (temporellement ou localement) ou péréphérique (cf. ce qui a été dit ci-dessus du cycle des normes esthétiques), qui s'élève contre la norme reconnue pour un moment déterminé de l'évolution de l'art. Du fait que la norme esthétique est violée à l'intérieur de l'œuvre d'art, mais que le tout a son unité, la structure artistique, au temps de la jeunesse d'une tendance artistique déterminée, devient pratiquement indécomposable. Mais avec le temps l'antagonisme de la norme traditionnelle et de la norme introduite pour la violer s'estompe ; le plaisir se renouvelle — avec le vieillissement de l'œuvre — dans toute l'étendue de la structure de cette œuvre. Les rapports réciproques de certaines de ses composantes qui, à sa naissance, étaient ressenties comme insolites, uniques (et en même temps déplaisantes), acquièrent la valeur de la convention. La structure, à l'origine indécomposable, devient un ensemble de normes mécaniquement décomposable. Et elle est réellement décomposée, et les différents liens des composantes qui se sont trouvés ici pour la première fois comme une révolution contre l'état en vigueur jusque-là — sont désormais isolables et utilisables dans n'importe quel contexte. Et ainsi l'art est un médiateur permanent dans l'évolution des normes esthétiques. Il est le réservoir permanent d'où viennent les normes nouvelles pour accomplir la fonction de régulateur dans tout le vaste domaine de l'esthétique. Nous voyons à nouveau que le domaine de l'esthétique ne peut être analysé autrement que comme un tout. Ce n'est pas seulement l'évolution de l'art — ni même des différents arts —

mais c'est l'évolution de tous les phénomènes qui sont porteurs de fonction esthétique. C'est pourquoi nous ne pouvons pleinement comprendre ce qui se passe à une période donnée dans un secteur déterminé de l'art, que si nous ne perdons pas de vue l'état global du domaine esthétique et la disposition de la fonction esthétique à l'intérieur de celui-ci. De même la norme en art (et son action dans l'art) ne peut être comprise sans tenir compte de toute la hiérarchie complexe des normes esthétiques et de son mouvement. En inversement aussi, bien sûr : le domaine de l'esthétique en dehors de l'art est incompréhensible sans l'art...

Cours universitaire, manuscrit.
1935-1936.

In *Cestami poetiky a estetiky*. 1971.

La notion d'ensemble dans la théorie de l'art (EXTRAITS)

Jan Mukarovsky

... Par quel moyen, dans quel sens (éventuellement dans quels sens) employons-nous la notion d'ensemble dans la science de l'art d'aujourd'hui ? Je pose la question intentionnellement de manière large et prudente, craignant que la question plus étroite de savoir quel genre d'ensemble représente la structure artistique, ne conduise à négliger d'autres aspects de la notion d'ensemble qui peuvent exister dans la théorie de l'art à côté de la notion de structure. Et ils existent en réalité. Avant tout vient à l'esprit dans la théorie de l'art le rôle très important de la notion de FORME(TVAR). Il est nécessaire d'abord de rappeler que le mot TVAR est employé dans la science de l'art et notamment dans la critique d'art dans plusieurs sens différents, parfois même simultanément. J'ai en vue le sens précis dans lequel il s'emploie en psychologie ; tvar — Gestalt. Un ensemble fermé, en règle générale perceptible par les sens, qui outre les propriétés données par ses parties a encore une « propriété formelle » (Gestaltqualität) d'ensemble, qui le caractérise justement en tant qu'ensemble. Une telle forme (tvar) (ou plutôt encore : une formation (utvar)), c'est en musique la mélodie, en poésie le vers, etc. Le vers peut justement nous servir d'exemple très suggestif. Nous savons que tant que le vers était conçu comme composé de ses éléments : pieds, hémistiches, etc., il n'était pas possible d'aller au fond du problème du rythme du vers. Je ne parle même pas des différentes sortes de vers libres, il suffit de prendre un vers très régulier en pieds hétérogènes, par exemple dactylo-trochaïque, comme nous les connaissons par exemple par la poésie de Neruda. Quelle régularité de succession fixe par exemple le schéma $\underline{U} - \underline{UU} - \underline{U} - \underline{U}$? La tentative d'isochronie objective selon laquelle l'étendue temporelle des pieds même hétérogènes est égale à la prononciation a fait naufrage au cours de la vérification expérimentale et les tenants de l'isochronisme ont dû se raccrocher à la supposition d'une « tendance à l'isochronisme », facteur essentiellement psychologique, subjectif et incontrôlable. Mais dès que A. Meillet dans son écrit révolutionnaire « *L'origine indo-européenne des mètres grecs* » a pris pour base du rythme du vers le vers entier, et son organisation interne seulement comme facteur de différenciation interne de cette forme d'ensemble, s'est ouverte la voie de la compréhension du rythme des sortes de vers même les plus libres. Un exposé plus détaillé n'aurait pas sa place ici, il s'agit d'ailleurs d'une chose bien connue. Mais il nous importe ici de savoir quel aspect de l'ensemble est pris en considé-

ration quand il s'agit de forme (tvar). L'exemple du vers répond de manière univoque : son aspect fini. Il est possible que l'organisation interne du vers soit réalisée par une collaboration très complexe des divers éléments linguistiques, et il est même possible qu'elle suive plusieurs rails différents, comme dans le cas du vers *mutaqarib* vieux-persan dont nous devons l'explication à J. Rypka (1) ; là agissent simultanément et un schéma métrique précis et une tendance à la disposition régulière des accents (Travaux du Cercle Linguistique de Prague, VI, p. 206, « *La métrique du mutaqarib épique persan* »). En outre chacune de ces deux articulations a en soi le même but : fermer le vers, le caractériser comme un ensemble. Nous devrions nous poser maintenant la question suivante à laquelle nous tenons : Est-il possible d'appeler le vers, conçu comme une formation (utvar), une structure ? Il est clair que nullement ; il s'agit de deux choses différentes. Pourquoi et comment sont-elles différentes, nous le dirons quand nous parlerons de structure. Pour le moment nous nous contenterons de la constatation que la notion d'ensemble dans la science de l'art se manifeste sous différents aspects. Nous pourrions citer encore d'autres exemples de formations pris dans le domaine du matériau de la science de l'art, parmi lesquels la notion de composition de l'œuvre d'art est particulièrement importante. On pourrait définir directement la composition comme « une réunion de procédés qui font que l'œuvre d'art est caractérisée comme une formation ». Je n'entreprendrai pas ici une analyse plus détaillée et je voudrais seulement attirer succinctement votre attention sur le fait que la différence entre formation et structure est clairement manifeste particulièrement sur la composition. Car il est tout à fait clair — même si parfois quelqu'un s'embrouille — qu'une œuvre poétique n'est pas caractérisée comme une structure par une analyse extrêmement détaillée de sa composition, même si une analyse correcte de la composition ne divise pas l'œuvre en parties mais part de la disposition d'ensemble des parties, de sa « propriété formelle ». Proportion, symétrie, concentricité et autres caractéristiques de composition ne sont pas des caractéristiques structurelles, même si la structure de l'œuvre a une influence décisive sur sa composition et même si au contraire la manière dont l'œuvre est construite sur le plan de la composition peut être utilisée pour la recherche comme un des symptômes de la constitution structurelle de l'œuvre.

Toutes les formations ne sont pas le seul genre d'ensembles que nous rencontrons dans le domaine du matériau de la science de l'art, en dehors, bien entendu, de la structure. Il y a aussi le genre d'ensembles que nous appelons **CONTEXTE**, plus évidemment visible en poésie, mais qui se manifeste également dans les autres

(1) Orientaliste, membre du Cercle Linguistique de Prague.

arts, et même pas seulement dans les arts du temps ; dans un tableau aussi nous pouvons parler de contexte, particulièrement si nous prenons conscience que même la perception d'un tableau est un processus qui se déroule dans le temps. La formule fondamentale du contexte est suffisamment connue aussi bien des linguistes que des psychologues. Il s'agit de la succession signifiante des unités (par exemple, des mots, des phrases), succession qu'on ne peut déplacer sans modifier l'ensemble, grâce auquel la signification s'accumule progressivement :

```

a b c d e f g h
  a b c d e f g
    a h c d e f
      a b c d e
        a b c d
          a b c
            a b
              a

```

Avec l'achèvement il y a toute une succession, donnée auparavant progressivement, accumulée simultanément dans un ordre régressif. Ce n'est qu'à l'instant de l'achèvement du contexte que l'ensemble ainsi que chacune des significations partielles isolées acquièrent un rapport définitif à la réalité (manifestement, par exemple, dans les romans policiers où la dernière page peut changer le sens de tout ce qui précède). Tant que le contexte n'est pas achevé, son sens d'ensemble est toujours encore incertain, toutefois l'intention signifiante visant à la totalité du contexte accompagne sa perception à partir du premier mot. Et même avec le contexte, de la même façon qu'avec la forme (tvar), le point de vue est concentré sur la totalité, mais avec la différence qui nous éclaire le mieux la comparaison de l'œuvre poétique en tant que formation (qu'ensemble de composition) avec l'œuvre poétique conçue comme un contexte. Les parties de la composition ne s'interpénètrent pas, mais deviennent des facteurs de la composition justement sur la base d'une délimitation et d'une distinction réciproques aussi évidentes que possible (dont témoignent les termes : articulation de la composition, schéma de la composition). Les unités signifiantes isolées constituant la succession du contexte, comme il a déjà été dit, s'interpénètrent au contraire, et ceci dans deux sens : progressif et régressif. Le contexte se crée donc d'une autre manière que la formation, mais ils ont en commun le fait que pour tous les deux le point de vue est fixé sur la totalité.

Le structuralisme travaille avec ces deux sortes d'ensembles, cependant la substance de la réflexion structuraliste n'est pas donnée par ceux-ci. Par prudence je rappelle en conclusion du chapitre qui les concerne qu'il est possible qu'une réflexion plus détaillée

sur le matériau de la science de l'art puisse découvrir encore un autre genre, éventuellement des genses, d'ensembles non structuraux. Mais cela ne changerait rien au fond de la question.

Passons maintenant à la STRUCTURE. Nous nous sommes représenté il y a un instant une certaine œuvre poétique conçue une fois comme un contexte, une autre fois comme un ensemble de composition ; représentons-nous cette même œuvre poétique conçue encore d'une troisième manière, comme une structure. Qu'y aura-t-il de différent avec les deux conceptions précédentes ? Commençons clairement. Nous sommes devant une œuvre poétique conservée incomplètement, comme un fragment, si on veut une œuvre inachevée. C'est un ensemble de composition, donc une formation (utvar) ? Il est clair qu'elle ne l'est nullement, car la proportion de l'ensemble ou tout autre correspondance réciproque des parties reste indéterminée. De même ce n'est pas un contexte fermé ; nous sommes libres de l'achever en pensée de toutes les manières possibles. Mais est-ce une structure ? Oui, et c'est tout simplement évident. Nous pouvons entreprendre une analyse structurale complète, déterminer par exemple le rapport spécifique entre l'intonation et la signification, entre la construction des phrases et l'intonation, entre l'intonation et la constitution syllabique des mots, nous pouvons déterminer le rapport de l'œuvre, constituée de telle ou telle manière comme un ensemble à ce qui l'a précédée dans l'évolution, etc. Eh bien, sur quoi est maintenant fixé notre point de vue ? Que nous sommes devant un ensemble, ça ne fait pas le moindre doute, cependant le caractère d'ensemble n'apparaît pas comme quelque chose de fermé, d'achevé (et c'est ainsi qu'il apparaissait dans les deux cas précédents), mais comme une corrélation de composantes. Cette corrélation de composantes insère l'œuvre dans l'unité à chaque moment de son déroulement (s'il s'agit d'un art du temps) ou dans chacune de ses parties (s'il s'agit d'un art de l'espace). Je suis conscient d'un certain schématisme de cette affirmation comme d'autres encore qui seront prononcées dans le cours ultérieur de ma conférence ; il est cependant impossible de parler des choses fondamentales sans une certaine dose de schématisation, il importe seulement qu'elle ne déforme pas la substance même de la réalité dont il est question ; et je crois en tenir compte. Mais continuons ! La corrélation des composantes dans une structure est à tel point une fusion qu'elle apparaît comme leur subordination et leur ordonnance réciproques ; en ce sens nous avons l'habitude de parler de dominante de la structure et de hiérarchie de ses composantes. Posons-nous maintenant la question de savoir comment ces rapports réciproques des composantes de la structure sont imposés, par quoi sont-ils donnés ? Certains d'entre eux sont donnés par la nature du matériau, par exemple le grain

de la pierre utilisée comme matériau d'une œuvre sculptée ou sa dureté relative se manifeste obligatoirement aussi bien dans l'apparence de la surface de la statue que dans sa forme (tvar). Cela est démontré plus clairement encore par la poésie dont le matériau est la langue, un SYSTÈME de signes dont les composantes sont tissées de rapports réciproques obéissant à des lois avant même d'entrer dans une œuvre poétique. C'est ainsi par exemple qu'un certain type d'organisation de l'intonation sera obligatoirement lié à un certain type de construction de la phrase, que le choix de mots d'une constitution syllabique déterminée, par exemple pluri-syllabiques, entraîne certaines catégories lexicales, etc. Mais tous les rapports de la structure sont-ils imposés par les propriétés du matériau ? S'il en était ainsi la structure d'une œuvre d'art serait la conséquence automatique des contraintes données par le matériau. Prenons l'exemple suivant : nous sommes devant un poème et l'une des composantes de sa structure est le plan métrique, le mètre. Ce mètre n'est pas seulement un certain schéma, mais aussi, comme il a été démontré de multiples façons, une certaine signification. Certain mètre sonne par exemple solennellement, un autre a une nuance quotidienne, courante ; certain mètre est typiquement épique, un autre typiquement lyrique ou dramatique — et ce sont aussi des significations. Des significations des mètres encore plus concrètes sont possibles (cf. là-dessus l'étude de Jakobson « *Apport à la description du vers de Macha* » (2) dans le recueil « *Inachevé et mystère dans l'œuvre de Macha* », Prague, 1938). La signification dont le mètre est porteur entre en rapport avec les autres composantes sémantiques de la structure poétique, se trouve en accord ou en opposition avec elles. Cette signification des différents mètres est-elle de quelque manière contenue a priori dans le matériau ? En aucune façon, mais elle est l'héritière d'une tradition poétique passée : le mètre a été utilisé en liaison avec tel ou tel thème solennel, etc.) ou avec tel ou tel genre poétique ; et la conséquence en est que le mètre a acquis une coloration signifiante correspondante, qui peut éventuellement se perdre dans l'évolution ultérieure...

... Mais reportons maintenant notre attention sur la notion de tradition vivante. Posons-nous tout d'abord la question de savoir où existe cette tradition vivante. La réponse peut évidemment dire que c'est dans les œuvres d'art antérieures (temporellement). Seulement quel lien y a-t-il entre elles et l'œuvre nouvelle ? Il ne reste qu'à admettre que l'existence propre de la structure antérieure et aussi évidemment de la structure de l'œuvre nouvelle est non

(2) Karel Hynek Macha (1810-1836) : poète romantique qui a permis, après la période de la renaissance nationale, l'essor de la littérature tchèque moderne ; son poème « *Mal* » (« *Maj* », 1836) est l'œuvre la plus populaire de la poésie tchèque ; il est à l'origine de la création d'un groupe littéraire de disciples et d'admirateurs : le groupe « *Mal* » (Majovka družina) dont J. Neruda fut un des créateurs.

dans les œuvres matérielles (celles-ci n'en sont que des manifestations extérieures), mais dans la conscience. La corrélation des composantes, de leur hiérarchie, leurs accords et leurs oppositions, tout cela constitue une certaine réalité, mais une réalité fondamentalement immatérielle — ce n'est aussi que pour cela qu'elle peut être dynamique. Le lieu de son existence est la conscience. Mais quelle conscience ? On pourrait dire : naturellement celle de l'artiste. Mais si une telle affirmation peut avoir l'apparence de la légitimité dans le cas d'une œuvre qui vient d'être créée ou qui est juste terminée, elle ne tient pas si on pense à la tradition vivante. L'artiste a précisément la même relation à celle-ci que tous ses contemporains, que l'ensemble de la collectivité qui, étant les porteurs de la tradition vivante, perçoit les œuvres d'art. La tradition artistique vivante est donc une réalité sociale, de la même façon que, par exemple, la langue, le droit, etc. Et cette réalité que nous avons provisoirement appelée tradition artistique vivante, change sans cesse, évolue, dure sans interruption. Elle est la structure artistique au sens propre du mot, les structures des œuvres d'art matérielles sont donc des réalisations de ces moments particuliers, réalisations qui sous l'influence du développement ultérieur de la structure artistique peuvent acquérir des sens totalement différents de celui qu'elles avaient à l'origine. Nous ne nous lancerons pas ici dans les problèmes de la structure en art...

Conférence au Cercle Linguistique de Prague, 1945 ;
Estetika, 1968, n° 3, p. 173-181.
 « Les voies de la poétique et de l'esthétique »,
 Prague, 1971, p. 85-96.

NOTES BIOGRAPHIQUES

11-XI-1891 Pisek (Bohême du Sud) / 8-II-1975 Prague

- Fils d'un professeur d'enseignement secondaire.
- Etudes au lycée de Pisek (baccalauréat en 1910), puis à la faculté des Lettres de l'Université de Prague (Linguistique et esthétique).
- Docteur en 1915.
- 1915-1925 : professeur de tchèque et de français au lycée de Pizen (Pilsen).
- 1925-29 : dans un lycée de Prague.
- 1926 : devient membre du cercle linguistique de Prague.
- 1929 : assistant d'esthétique à l'Université Charles de Prague.
- 1931-37 : enseigne également à l'Université de Bratislava où il est nommé professeur en 1934.
- 1938 : nommé professeur associé.
- 1948 : nommé professeur titulaire.
- 1948-53 : recteur de l'Université Charles.
- Dès la fondation de l'académie des sciences tchécoslovaque devient académicien.
- Fondateur de l'Institut pour la littérature tchèque qu'il dirige en 1951-1952.
- 1953-43 et 1945-51 : membre de la rédaction de la revue « Slovo a Slovanost ».
- 1953-62 : rédacteur en chef de la revue « Ceška Literatura ».

Notes et informations

VICENTE HUIDOBRO : *Manifestes — Altazor*. Transformations de Gérard de Cortanze.

On sait que la poésie chilienne est dominée par trois figures prestigieuses : Gabriela Mistral, Pablo Neruda et Vicente Huidobro. De l'aveu même de P. Neruda cette trinité purement fictive reste morcellée et les relations entre les trois personnages furent difficiles, pour ne pas dire tendues. Pourtant, comme doit dire Jacques Lacan : *pour en savoir plus c'est trois*. Par un retour attendu de l'histoire, c'est donc le plus méconnu des trois qui nous revient aujourd'hui, présenté par Gérard de Cortanze et Saül Yurkievitch. Il faut dire d'abord que cet ensemble est tout à fait remarquable, mis en page avec un soin inventif et minutieux. Outre les présentations, l'édition est complétée par une biographie comparée et par une bibliographie qui à elle seule est un exemple de précision et de documentation.

On aperçoit assez bien maintenant, par ce travail de documentation, comment la liaison constante — et le goût — de Vicente Huidobro pour les mouvements d'avant-gardes du temps : le *futurisme*, le *cubisme*, le *dadaïsme*, ont donné à sa poésie les caractéristiques qui accroissent sa force aujourd'hui. Je dirai principalement que c'est le dispositif élaboré par le futurisme et le cubisme qui permet à Huidobro d'exploiter, de contourner et de réduire son lyrisme latent. Et d'en jouer pour nous donner ces exemples de poésies.

Aussi le jeu des mots à l'intérieur de ce dispositif est-il conduit à ses limites extrêmes. Le travail de Gérard de Cortanze a consisté à reproduire dans notre langue ces formes périlleuses : *traductions/transmutations* dont le résultat est souvent passionnant :

« ainsi
soif traversière
ou faim et soif
et nuage et joyau lent
nuage
aile houle olé aile aladin
latrlnisme ailé andin du dinème ail et digne là
aristal nuage
là
ou ici
lent lente
alle houle
houle houle la trine la tinne
il demande CEIL
JE fait nacre
sur soie cristal nuage si sule
cristal-cell
et parfums

*boutique belle
cristal nuage*

mort joyau ou

cen dre... »

(CANTO VI, p. 121.)

Voici de qui déconcerter (et non décourager je l'espère) nos paragrammatistes zélés : encore un effort !

Je ne reviendrai pas sur les éléments de la polémique avec Pierre Reverdy. On connaît la susceptibilité ombrageuse de P. Reverdy, et sa mauvaise foi en l'occurrence. Il est pourtant le rare poète qui a l'intuition de ce que le dispositif futuriste apporte à la poésie. Les autres poètes français ne voient que l'exotisme de la formule : on écrit RADIATEUR ou BOXING-CLUB en travers de la page pour faire moderne, ou l'on compose des poèmes en formes de « *poires* » ou de « *jets d'eau* ». (C'est pourquoi les « *calligrammes* » sont la plupart du temps de grossiers contresens, en ce qui concerne la langue.) Pierre Reverdy trouve très vite, quant à lui, la forme particulière de ses poèmes. Disons simplement qu'il utilise ce dispositif avec une volonté particulière de concision et de pauvreté. Je dirai que V. Huidobro choisit exactement le parti-pris inverse, qui est d'exploiter éperduement toutes les ressources du langage dans ce dispositif qu'il invente à la mesure de ses besoins. Il faudrait pourtant dégager Huidobro de la gangue esthétique et idéologique des avant-gardes pour comprendre vraiment son importance. Cependant, on saisit assez bien pourquoi ce travail a été si longtemps méconnu. C'est qu'il rompt à sa manière avec l'identification lyrique du poète à sa langue pour proposer des solutions plus objectives. C'est sans doute cela que nous reconnaissons plus volontiers aujourd'hui après le passage de quelques grands barbares : T. Tzara, E. Pound, W. C. Williams.

« *ô salaud nard
rio aurore rare roulis amants tôle
mellâh lia yard
car mur [honnit
norma hormot h haume amac marle] oss
mitre ardente
mitre à panse
mitre à lange
matrice au lard
mitard tare
matrice au lemme
ma trique*

osseuse... »

(CANTO VII, p. 128.)

Vicente Huidobro, dit notre ami Saül Yurkievich : « *travaille aussi le langage comme quelque chose d'extérieur au poète comme une réalité indépendante...* » C'est ce qui donne un caractère à cette reconnaissance aujourd'hui du mal-aimé de la poésie chilienne. Qui fait retour à sa manière pour démontrer la solidité des solutions poétiques dans le brouillard des idéologies et des utopies d'avant-gardes, ou non.

PAUL LOUIS ROSSI,
juin 1976.

JOSEPH GUGLIELMI : *Sur la table devant soi* (1).

... « *Place contrescarpe cuisses de
couscous*

*allez
bouffez ensemble*

III

Ceremonial de la vida nuit cassée... » comme dit le compafiero Ferlinghetti, nuit cassée à l'aube, rue Thouin, rêvant du numéro « *cuisine* » d'*Action Poétique* et commençant à écrire ceci, rêvant-le-camarade-Lawrence-il-est-un-peu-débile-avec-ses-Kyrie Eleison Kerista, tandis que *the yok-soleil* se lève, éclairs verts dans l'arbre dans le square de Saint-Médard...

And you wonder how many flowers have fallen ; retour à la mémoire de ce vers du poème *T'ang... Réponse de Tristan Tzara :*

*« du préau de l'école montent les voix nues
dans la rue s'alentit le pas du solitaire
nulle heure n'est plus juste pour celle qu'on attend
tandis qu'à la fenêtre que le ciel découpe
l'amour donne l'appel par braisées de soleil
l'attente accomplie...
et je n'ai plus rien à dire
toute l'ombre du monde en poussière... »*

Poussière de mots, poussière de pensées, débris... Tout tourne « *sur la table devant soi* » ; le titre est emprunté à l'ami Vargaftig... Attention ! son *Jables* est un joli petit livre où *Tout un savoir / Un passé d'abstraction / Et d'inventaires* éclate avec du creux, des entailles ; ces putains d'entailles, de coupes qui nous gouvernent et nous décrivent et nous écrivent ! Lui il semble les prendre par la main ces éclats de paysage, ce puzzle d'*oublis fendus* et il veut fraternellement nous les faire *tenir ensemble* dans le déchiqûtement qui revient à chaque page qui tourne où, dans l'*entre*, toujours se glisse comme une feuille du *Cassia tree*, l'arbre *T'ang : I watch the white clouds endless in the distance...* Quoi de plus beau, dis-moi, que ces vers, *The moon hangs like a hairpin*, du huitième siècle chinois ? Et encore *The feeling of departure / Clings like a wet leaf to my heart ?* *Nommant divisés...* merci Bernard... déjà les mots se détachent...

*« ... et quand on cherche le soleil il danse dans les nuages comme
dans de l'eau
comme une lune... »*

(1) Ce texte est composé à partir des lectures en cours des livres :

Jongleur du temps, de Tristan Tzara.

Jables, de Bernard Vargaftig.

Pages blanches, de Dominique Grandmont,

et *Voyage à Walzata*, de Marcel Cohen, aux Editeurs Français Réunis.

Poèmes de Vladimir Bouritch, traduits du Russe par Léon Robel, aux Publications

Orientalistes de France, 4, rue de Lille.

Littérature soviétique : questions... de Léon Robel (*Action Poétique*).

Louvre Essai, de René Roche, au Seuil/Fiction et Cie.

Mezura, de Jacques Roubaud, d'atelier, 1, rue Dante.

Le Livre des Ressemblances, d'Edmond Jabès, Gallimard.

Le Travail du Nom, de Claude Royet-Journoud et Lars Fredrikson, L'Ablatif Abeolu,

de Michel Couturier et Pablo Palazuelo, chez Maeght.

Ce qui n'a pas de visage, de Jean Frémon, Textes/Flammarion.

Les fleurs, le soleil, la lune, les nuages... Il semble qu'on ne puisse écrire d'autre chose depuis Meng Hao-Chuan, Wang Wei, Li Yu jusqu'à Dominique Grandmont ?

Mais ses fleurs à lui poussent dans la nuit des villes où il marche et ça me fait penser à un soir où ensemble on se gelait les couilles, dans une manif près de la Bastille, en comptant les pieds des slogans (c'était la mode à l'époque) :
ta ta / ta ta ta / ta ta ta ta / ta ta...

Dans la nuit des hôtels de passe de l'immigration et des cinés pornos, les bars de la poésie (qui) sentent simplement l'urine, loin du genre-sabots-populogaucho-préfabriqué de la Mouffe, dans cette splendeur moite et déroutante des banlieues, du côté des Boulevards extérieurs, Au bar de l'Etoile du Parthénon, car vous savez que Dominique est un peu grec... Un peu Ulysse, *Involuted/Entangled* avec toujours en lui ce *feeling of departure*, comme disait le roi Li Yu à l'époque où les rois étaient poètes ! Tu vois d'ici le pauvre Giscard écrivant :

« *and have a mass exchange fuck
a fucking real exchange program !* »
(pour reciter Ferlinghetti) ou
« *The carved pillars and the jade steps are still here.* » !

Autre grand voyageur, Marcel Cohen, autre explorateur de villes, arpenteur du lointain et des lambeaux de mémoire... Une mémoire qui à vouloir se saisir n'en creuse que plus l'étendue du manque et révèle l'inanité de toute attente... Dans un Sud encore agité par la guerre récente, Paul va de ville en ville comme en effeuillant les pages d'un livre. Il voyage pour rencontrer. Qui ? Quoi ? Peut-être pour « *se repaître de solitude et entrevoir soudain sa face cachée : ce gouffre, au fond de nous, où passe le monde...* » ?

L'interrogation subsiste de pays en pays et, à la dernière page du livre, le voyageur semble revenu, par la mémoire, au point de son départ. Alors, un étrange et trouble bien-être l'envahit, un apaisement se dessine aux couleurs d'une attente qui a tout changé. L'enfance est loin, révolue, mais le voyageur a recueilli dans l'errance, a éprouvé le goût violent et l'odeur irrefrénable de la vie.

Vladimir Bouritch, écrivait Nazim Hikmet (comme nous l'apprend Robel dans une introduction excellente) : « *... ne gazouille pas comme un oiseau ni ne rugit comme un lion...* » et cependant sa poésie nous touche fort et loin. Une anti-poésie, pourrait-on dire, corrosive, un peu *dada* sur les bords :

« *contre ma jambe se blottit
la bouillotte phoque tiède
ma tête est serrée
par les écouteurs des hémisphères
le thermomètre
extrait de sous mon aisselle
indique
la température de l'océan* »

En fait, c'est l'humour qui prédomine chez Bouritch. Un humour qui lui fait rejeter toute posture et idéologie poétisantes :

« *... le temps de la lecture des vers
dépêchez-vous
il ne viendra jamais* »

Une démarche neuve pour la langue russe ; cette langue dont Robel est l'inlassable et intransigeant explorateur, comme en témoigne son livre *Littérature soviétique : questions...*

Laissons-lui la parole : « ...Il me semble que ce travail, dans ce recueil, ne se situe ni sur le terrain de l'histoire littéraire, ni sur celui de la critique littéraire, bien qu'il y passe souvent. C'est une sorte d'interrogation globale (à travers quelques cas plus ou moins particuliers, avec la nécessité de passer par toutes sortes d'obstacles qui sont de nature idéologique) sur l'existence de cette littérature soviétique. Avec ses aventures et mésaventures, sa complexité, ses difficultés et ses créations inédites. » Les cas particuliers, en cet immense domaine, sont, entre autres, Gorki dont Robel ne manque pas de souligner les aspects contradictoires du rôle qu'il a joué « à la fois d'animation, d'impulsion, d'organisation... », mais aussi « de grande figure patronant le mouvement littéraire, un peu patriarcale, un peu paternaliste... » avec « des choses qui sont moins satisfaisantes et qui préfigurent l'instauration d'une mise sous surveillance de la littérature et de la critique. »

Et Robel d'évoquer la dogmatisation et les idées fort éloignées du marxisme qui caractérisent la période du culte de la personnalité de Staline et d'en démontrer le processus, de rappeler, en outre, l'influence anti-marxiste d'un Tolstoï mais, également, que Lénine « ne considérait nullement que les dirigeants politiques avaient à exprimer publiquement des idées esthétiques et à intervenir dans la vie propre de la littérature et de l'art... »

De Jdanov à Khrouchtchev, de Bogdanov à Soljénitsyne, Robel informe, dévoile, contredit. Il s'avère tour à tour historien, critique, théoricien. Son recueil est un outil indispensable à qui veut comprendre ce qui se passe dans cet immense réservoir de langues, de drames et d'espairs (Robel ne manque jamais de souligner ce qui est nouveau ou valide) que représente la réalité soviétique. L'heure de la lucidité est venue ; les chars de Prague 68 ne sauraient étouffer l'écho des recherches dans le domaine de la théorie du texte. Se nourrissant du passé et jetant au crible le présent, Robel nous ouvre, dans des pages foisonnantes d'idées, à une archéologie du futur.

« En fouillant la merde pétrifiée d'aujourd'hui », ce vers du camarade Maïakovski m'amène à *Louve basse*, la bombe Denis Roche l'anti-belle-âme, le fouteur impénitent. Je trouve dans son livre la sauvagerie pornographique d'un Burroughs avec les obsessions sexuelles d'un *Gaituyau* (Guyotat pour Roche)... *Louve basse* ; comme les matelots qui montaient à l'assaut du palais Smolny à Petrograd (citation), Denis Roche tire à bout portant, brutalement sur toute littérature... Littérature, à terre ! On pourrait parodier le grand Vladimir :

« Ton dernier jour arrive (roman) bourgeois » ! « ensemble rongeur », rate basse qui examine et mine de façon obscène le texte, projet dada, anar, agité d'un vaste désespoir qui me fait dire, pour être un peu vache, bouve lasse, que Roche est le dernier Romantique : « En fin de compte, rien ne me parut vraiment irréductible à la vocifération humaines généralisées, par quoi la Mort ne cessait de m'asticoter, et l'écriture de m'envahir. »

Et, malgré sa volonté de casser la baraque, un bel et bon écrivain : « Le ciel très haut, d'un bleu splendide, vire lentement à l'orange et enfin au violet. En contrebas, le fleuve de verre avec une couche d'écume blanche qui paraît flotter à quelques mètres au-dessus. Au loin le découpage sombre de la ville qui vient maintenant se placer derrière et sur les côtés — comme s'était profilée la vieille cité de Mantoue depuis l'autre bord du lago di Mezzo, sur la route de Padoue, l'après-midi même où des photos de moi avaient été prises au palazzo del Te devant les géants de Julio Romano. L'eau vive alors à son tour, les rues, les façades aussi et l'herbe est humide de rosées. »

Autre subvertisseur de la poésie, Jacques Roubaud qui dans *Mezura* nous donne un exemple de prose en poésie, comme il dit, laquelle se doit de répudier toute scansion régulière... Par ailleurs, les points cardinaux du roman roubaldien sont une sentence occitane de Bernard Marti, le nombre pi et le sermon théorique de Gertrude Stein. Arthur a grammar...

Notre troubadour (le dernier ?) à l'écriture verticale (voir livre), quelque peu acrobate-jongleur aussi, faisant le grand écart entre grammaire et sentiment

(pour le titiller) / *car c'est une règle...* Et je remarque aussi toutes les petites aiguilles obliques (/) qui cousent et décousent le discours :

« *Dlsloquée / c'est l'heure / où elle apparaît / contrite
Aiguilles / dans sa grammaire / aiguilles / dans sa bourrache* »

Ici, les mots ne font pas l'amour, ils jouissent. Jouissent de nous montrer *comment* ils fonctionnent, *comment* ils se jouent du sens pour multiplier les sens : et tu peux fouiller, te perdre, trier, chercher des clefs, accoupler, découpler *brides* et *séquences*, le tissu est si riche que toujours un autre mode de fonctionnement se présente avec sa *discordance tranquille*, sa *différence*.

Ces copies fascinantes, jouées dans leur pluralité, mettent en scène une Elle (Gertrude, une autre femme, l'autre ou toutes à la fois ?) qui est la *grammaire* profonde du roman, avec les corps, *Les mains / qui vont / aux mains...*

Il y a comme une étrange *copulation* entre les choses, un *couplage Interne* tout à fait déconcertant avec un jeu subtil de connexion/déconnexion annulant *Le compagnonnage De marché* (du sens)...

Citons pour le plaisir :

« *La laine / d'hélène
E Ebouriffée / dans l'entraînement / à cette relation /
sans consignes / précisément
simplement / le consensus / (yes. or no)
... Mais si elle bouge / adopter
l'attitude / d'indifférence paisible / de l'amoureuse / intègre
devant l'inondation précieuse
c'est-à-dire / assise / à gué / sur l'allongement...* »

Le Livre des Ressemblances inaugure un nouveau cycle dans l'œuvre d'Edmond Jabès. Comme il dit : « Un nouveau *Livre des questions*, se présentant, à la fois, comme son double arbitraire et son tyrannique vis-à-vis, voit le jour. Ce jour nous met aux prises avec une réalité qui, jusqu'ici, se dissimulait derrière sa précaire apparence et, à son tour, relance, dans sa totalité engagée, l'interrogation. »

Engagement. Oui il s'agit bien de cela avec Jabès. *Engagement* contre la prison-livre où l'écrivain croyait pouvoir enfermer le monde comme ses économies en un coffret, pour en jouir dans ses vieux jours avec ses vieux lecteurs.

Engagement dans l'extrême ouverture du projet du livre sans modèle. Questionnement ici du même... Lisez Jabès ; rien n'est plus libre et moins à la mode. Mais on commence à s'en rendre compte en ce Paris où ça recommence à bouger sans que ça ressemble à 68. Et pas de nostalgie !

Et avec Jabès qui écrit, déjà, depuis longtemps pour demain avec une violence, une négativité *passionnantes* !

« *Ma pensée est un poignard et je suis ma pensée... Nous nous sommes emparés des pensées de Dieu, nous L'avons désarmé, c'est pourquoi Il n'existe pas.* »

Moi, que voulez-vous, je trouve ça très fort (et je n'arrête pas de le dire), ce travail de sape de l'idéalisme livresque, *Sa mise à sac...*

Les livres de Jabès comme arme, comme fonction critique (l'expression est de Louis Althusser dont je vous conseille le dernier livre, *Positions*, aux Editions Sociales, un recueil *Contre la dénonciation simplement morale des mythes et mensonges, pour leur critique rationnelle et rigoureuse...*).

Dénonciation. Oui. Le livre de Jabès est une *dénonciation écrite*, contre la *fascination du sens...* contre l'idéologie dominante qui fait de la *culture* un moyen subtil de mise au pas des consciences...

Grande circulation d'air en même temps que la métamorphose joint et disjoint les formes. Suspensions sérielles où le souffle, la musicalité de la langue opèrent la dissipation, mais aussi le renouvellement et l'expansion. Les formes se substituent aux formes jusqu'à ce que surgisse le vide, grand ordonnateur du poème, son moteur elliptique, *l'occupation ouverte...* Signée Couturier...

Ce qui n'a pas de visage, de Jean Frémon, est le roman de l'interrogation de l'image, du questionnement de la mémoire (visuelle ou non) par quoi obsessions et angoisses tissent le réseau littéral des fantasmes... Derrière, il y aurait, cachées, les instances d'une histoire. Et le récit se meut et se lit au fur de son déroulement *hasardeux...* Dans l'aveuglement échangé du sujet et de l'autre. Mais c'est de cet aveuglement, précisément, de ce manque à voir que naît le regard, j'allais dire du poète ou du peintre, que se creuse le désir de tout voir, que s'alimentent la fiction et la conscience, que le travail d'écriture est tributaire d'une perte essentielle. Blanchot, Jabès, Noël, bien sûr à cet endroit me viennent à l'esprit ; une réflexion sur la vacance et l'effacement, la coupure et l'errance, telle est la tâche du *fabulateur* ; tâche infinie et déceptive dont la condition est « ce qui nous manque gravement »... Le discours *tourne à vide*. Mais cependant, ce *vide* semble être l'unique ferment, la perte et, à la fois, le salut du texte. L'élément sans lequel l'écriture n'aurait pas lieu... Tout est fragmentaire et en suspens, la *folie* est là qui guette... *C'est au matin que les livres finissent...* La table est maintenant vide, les lectures épuisées. Un mot encore. Cette *illumination*, cette perte, cette *dérive...* ? Cette mort de l'ego qui introduit le pluriel en effaçant le nom dans la nuit blanche du livre ?...
Eluard écrivait :

*Ma limite et mon infini dans ce minuit
Qui nous a confondus pour la vie à jamais
En nous abandonnant nous étions davantage*

Ivry, 18 avril 1978.

SANG ET FLEURS — Le chemin du poète To Huu. Entretiens, traductions, présentation de Mireille Gansel. Préface de Pierre Emmanuel. Les Editeurs Français Réunis.

Un remarquable petit disque, à l'intérieur du livre, où sont « cantilés » des poèmes de To Huu, témoigne ici de ce qu'est cette poésie : un chant, musique et voix d'un peuple, issu de lui, par lui reconnu. Que nous offre, en si profonde simplicité, ce « chemin », ce montage alternant propos et poèmes (dont les traductions par Mireille Gansel sonnent merveilleusement frais et juste) ? De préciser ce que la poésie vietnamienne est proprement, de connaître mieux celui qui sans doute est le plus grand poète vietnamien d'aujourd'hui, de prendre à nouveau mesure du rapport entre poésie et politique.

Ce qui caractérise essentiellement la poésie vietnamienne, c'est qu'elle est à la fois, indissolublement, poésie de la nature et poésie de l'histoire. La nature est celle d'un pays immensément, fidèlement aimé, dont la la poétique présence apparenterait la poésie vietnamienne à celle de la grande poésie chinoise. Mais qu'est-ce que c'est que ce pays aimé ? Un pays qui n'a cessé millénairement d'être envahi, saccagé, détruit, une nature inséparable d'une histoire.

« on n'a jamais connu une longue période tranquille, non, il y a toujours eu des invasions, qu'elles viennent du Nord, du Sud, parfois même de l'Ouest. c'est une histoire tragique. car les invasions engendrent des émeutes : à l'intérieur contre le régime féodal, à l'extérieur contre les envahisseurs de toutes parts. et puis il y a toujours eu les crues, les typhons. de tout temps cela a rendu si dure la vie du peuple : morts, malheurs, calamités de toutes sortes. il n'y a presque jamais eu la paix. chez nous, on ne connaît presque pas la paix — même en 4.000 ans. »

L'histoire n'est donc pas volonté poétique, elle est le destin d'une nature : entre histoire et nature il n'y a pas de lien artificiel, entre le monde des hommes et le monde des choses, entre l'« engagement » et la « gratuité ». Le malheur et la chance à la fois de la poésie vietnamienne est là, dans le fait que les choses composent une nature historique, dans le fait que le simple possessif « nos » devant monts, dunes, rivières et mers, signifie à la fois dans l'espace et dans le temps, dit à la fois l'amour et le combat. Le caractère interne de cette unité donne à cette poésie une discrétion, une subtilité dans l'efficace, ainsi qu'une fraîcheur, presque interdites à toute autre poésie militante. Et le secret de sa puissance émotive est cette fatalité qui veut que la nostalgie est pour elle action, l'action nostalgique : écoutons To Huu.

toi qui rentres, te souviens-tu des maquis
la boule de riz trempée dans le sel, la charge lourde à l'épaule ?

.....
toi qui pars, te souviens-tu des maisons
le frémissement des roseaux gris, l'éclat sombre du cœur vermeil ?

Né à Hué en 20 ; militant dès le collège, à l'époque du Front Populaire, et fréquentant assidûment deux librairies, l'une « politique », l'autre « littéraire » ; arrêté en 39 préventivement, la veille du 1^{er} mai ; évadé en 42 et ne cessant plus la lutte, alors, jusqu'à la Révolution d'août 45, jusqu'à la fin de la première résistance en 54, jusqu'à la fin de la seconde, et secrétaire du Comité central du Parti ; quelques repères sur le chemin d'un poète de ce siècle, d'un poète qui lui-même s'est nommé To Huu. Mais le fil des propos, le « fil rouge », est irréductible au schéma : la parole de To Huu, c'est une abondance de souvenirs, de commentaires, de récits, d'anecdotes. Et la plus significative n'est-elle pas celle qu'il raconte (et tout le livre est sur ce ton simple, enjoué, malin, familier, amical) à propos de ses « premières publications » alors qu'il était prisonnier ?

« et comme je ne pouvais pas sortir, on m'avait fait passer des feuilles vertes, des feuilles de bananiers et d'autres encore. des feuilles lisses, épaisses, et puis avec des épingles, j'ai écrit là-dessus. c'était lisible, très lisible. pas besoin de produits chimiques, non, des feuilles bien vertes, bien épaisses suffisent. et cela donnait une belle couleur violette, noire, très jolie. et les prisonniers qui allaient travailler dehors les apportaient à des camarades qui les attendaient là. ce furent mes premières publications, mes premiers exemplaires : des branches, toute une branche, petite, mais avec beaucoup de feuilles. comme ça, c'est public ! une branche... une branche avec des feuilles vertes !... c'est innocent ! inoffensif, une branche poétique et... politique. »

Quel plus bel emblème, en effet, pour un combattant amoureux d'une terre ! Et poète vietnamien, To Huu l'est ici à chaque pas : écoutons-le ainsi parler de son pays après la victoire, écoutons-le pour entendre par quel miracle histoire et nature sont une seule présence, sont une même parole, pour comprendre de quelle eau peut être l'histoire et pour savoir ce qu'est la pluie.

« et je découvre mon pays : le toit de mon pays. je ne savais pas que mon pays avait un toit aussi élevé. de la Grande Cordillère je vois mon pays beaucoup plus grand, plus beau. les averses trempent le ciel, toute la terre — c'est l'eau — maintenant c'est la pluie de joie. avant chaque goutte pesait de tout son poids — son poids d'amertume — c'était presque des gouttes de désespoir, avant... »

Pierre Emmanuel, dans sa préface, demande : « cette conception militante, si forte et si légitime qu'elle soit, suffira-t-elle toujours au poète et au peuple dont elle ne mobilise pas tout le génie ? » Un mot de To Huu, plutôt que de répondre, fait malicieux écho :

« on croyait que la poésie est une aventure, ouverte à tout le monde — à tous les aventuriers. oui, l'art est toujours une aventure, mais... pas pour les aventuriers. »

Quelle serait la réponse ? Entre politique et poésie y a-t-il nécessaire union, certes, mais accidentelle, historique, et non essentielle ? L'exemple de To Huu, pleinement poète et révolutionnaire pleinement, ne nous éclaire-t-il pas ? Quel rapport, possible et souhaitable, existe-t-il entre destin en acte et destin en parole, entre pratique du monde et pratique du langage ? « Il ne suffit pas que l'écrivain soit maître de son style. Il faut que son style soit maître des choses » disait Léopardi. N'est-ce pas en fonction du rapport entre ce « il ne suffit pas » et ce « il faut » que le rapport entre politique et poésie est à comprendre ? Et la pratique du monde unie à celle du langage en une mutualité critique, est-ce alors le plus sûr moyen, sinon le seul, d'accéder à la maîtrise vraie ?

MAURICE REGNAUT.

DE QUELQUES REVUES...

Verticales 12, n° 27-28 (C. Da Silva, B.P. 4, 12300 Decazeville) essentiellement consacré à J.-P. Schneider et à une « jeune » poète, Anne Berger. Disons que mes préférences vont à Anne Berger, mais il est toujours possible d'avoir un avis différent.

Le n° 1 de *Givre* (P. Pruvot, 3, place Condé, 08000 Charleville-Mézières), daté de mai, n'a vu le jour qu'au printemps. Cette revue n'est d'ailleurs pas une revue spécialement consacrée à la poésie puisque, si l'on nous annonce un numéro Bernard Noël et un numéro Perros, celui-ci est entièrement consacré à Julien Gracq. Il y a un peu de tout dans cet ensemble, du bon et du moins bon, le lecteur fera le tri.

La troisième revue est toute petite, de format du moins, elle se glisse aisément dans les poches de jeans et s'emporte facilement en vacances, elle est ronéotée et donc très bon marché, ce qui ne gâte rien.

C'est le *Dé Bleu* de Louis Dubost (Chaillé-sous-les-Ormeaux, 85310 Saint-Florent-des-Bois) : une collection de recueils plutôt qu'une revue mais la modestie du support et son coût la tirent plutôt de ce côté. Elle défend une poésie qui se veut « sensible » et « médiate », traduction verbale du réel : il y a bien là une certaine naïveté — mais elle est certainement consciente et voulue tant elle recoupe le thème du poète-enfant-innocent-etc. — mais c'est parfois réussi et agréable à lire. Citons entre autres : P. B. Biscaye : *Kokoro*, F. Barillet : *Adventices*, R. Dailie : *Le petit véhicule*, W. Lambersy : *Dialecture du cercle inquiet*. De toutes façons, n'hésitez pas, chaque exemplaire ne vous coûtera qu'un franc cinquante et vous aurez peut-être envie d'y revenir.

Enfin, je ne peux résister à la tentation de dire quelques-uns des recueils que j'ai récemment aimés. Ce sera bref : ce n'est pas marque de mépris mais paresse — un peu — et manque de place.

Zébrures d'abord, de Sévy Valner, aux éditions de l'Athamor : la vision d'un monde au-delà de la vitre de la réalité, des paysages en suspens, comme figés dans un arrêt cruel du temps, d'où la nécessité pour tenter de dire cet « indicible » d'un foisonnement, on pourrait presque dire d'une luxuriance d'images, une chassant l'autre dans cette tentative de saisissement d'un quelque part qui n'est peut-être qu'un ici vu autrement. La démarche a quelque chose de mystique mais certains des textes sont beaux.

Puis, *Feu la Nuit* d'Yves Janot, aux éditions Oswald : un texte dense, agréable à lire, par lequel il faut d'abord se laisser porter comme par une vague tant le rythme importe et s'impose. Au-dessous, une fois crevée la surface des mots — bien que ce soit sur elle qu'il aurait fallu insister —, peut-être un itinéraire — mais on sait bien qu'il faut, en poésie, se méfier de ce que l'on croit comprendre, chaque lecteur mettant beaucoup du sien dans sa lecture —, celui d'un homme se découvrant et se faisant au travers de l'écriture : une aventure intellectuelle.

Microsphères de Claude Held (éd. Millas-Martin) propose cent textes de dix vers chacun, un millier de vers donc, un chiffre carré et ce n'est certainement pas un hasard chez Claude Held qui attache une importance extrême à la « construction » de ses recueils sans que, pour autant, la charpente gêne la lecture ; au contraire, elle crée des séries d'associations, de renvois, de retours en arrière générant des lectures plurielles, faisant du tout un seul poème enfermant en lui quantité de textes possibles — qui ne sont pourtant pas des sous-textes —, la lecture pourrait en être inépuisable.

Equerre Embarcation d'Hugues Labrusse, paru dans la collection de la revue Sud, qui publie régulièrement d'autres textes de bonne tenue, une écriture incisive, hachée comme une succession de coups de fouets dont les multiples images ont parfois la fulgurance, celle aussi de ce soleil qui, plus même que la mer, inonde les quelques 120 pages.

Enfin, *Le solstice d'hiver* de Jeanne Bessière, aux éditions du Temps Parallèle. La voix est ici plus ténue, plus timide presque, on sent tout au long du texte une retenue, une pudeur des mots laissant beaucoup de force aux silences, aux non-dits dans lesquels se love avec délices le rêve-couleur du lecteur ne se rendant compte que trop tard qu'il est pris dans un étau d'angoisse et que, inexorable, le froid le gagne.

J.-P. BALPE.

N^{os} disponibles

action poétique

26. — INÉDITS DE PIERRE MORHANGE - SIX POÈTES ET UN CRITIQUE (*Bellay, Cousin, Della Faille, Godeau, Perret, Venaille et G. Mounin*)... (9 F.)
- 28-29. — RENE CREVEL, numéro spécial. (12 F.)
30. — NOUVEAUX POÈTES HONGROIS, POÈTES DE LA R.D.A. Et : *Sten, Malrieu, Zili, Venaille.* (9 F.)
31. — UMBERTO SABA (*traduction et étude de Georges Mounin*). Et : *Alberti, Enzensberger, R.-F. Retamar.* (9 F.)
- 32-33. — VLADIMIR HOLAN. Et : *Salvatore Quasimodo, Pierre Morhange, René Depestre...* (12 F.)
34. — OU EN EST LE ROMAN ? par *René Ballet, Yves Buin, Claude Delmas...* (9 F.)
36. — LA 1^{re} POÉSIE LYRIQUE JAPONAISE. Et : *A. Liehm, A. Barret, P. Lartigue, F. Venaille...* (9 F.)
38. — (*Formule « poche »*) POÈTES POPULAIRES CHINOIS, *trad. et prés. par M. Loi.* QUATRE POÈTES TCHÉCOSLOVAQUES. Et : *Wilhelm Reich, Jouffroy, Faye...* (9 F.)
39. — POÈTES IRANIENS D'AUJOURD'HUI, *trad. et prés. par A. Lance.* Et : *A. Adamov, Biermann, Bialik, Frénaud, M. Regnaut, M. Vachey, F. Venaille...* (9 F.)
40. — PROSES POÉTIQUES. Et : *Celaya, Kirsanov, Bourltch.* (9 F.)
- 41-42. — « TEL QUEL » et les problèmes de l'avant-garde. Et : *M. Regnaut, B. Vargaftig, H. Deluy, Ritsos.* (12 F.)
44. — (*Nouvelle formule.*) DU RÉALISME SOCIALISTE. Et : *Ismaël Kadaré (poète albanais), P. Lartigue, C. Dobzynski, P. L. Rossi, C. Delmas...* (9 F.)
45. — POÉSIE YIDICH, *trad. et prés. Ch. Dobzynski.* Et : *J. Roubaud, J. Guglielmi, A. Lance, M. Ronat (sur M. Leiris), E. Roudinesco (L'inconscient et ses lettres).* (9 F.)
47. — QUEVEDO, ESPRIU, SNYDER — ESPAGNE, LES TOUT NOUVEAUX. Et : *P. L. Rossi, M. Regnaut, A. Garcia, V. Feyder, G. Le Gouic, G. Jouanard, J. Poels, M. Ronchin, B. Govy, C. Pelloux, A. Cru, P. Lagrue, J. Cadenat, Günter Kunert, Karl Mickel, Angel Valente.* (9 F.)

49. — COMMUNE DE BUDAPEST : 1919 — G. Lukacs : *La politique culturelle de la République des Conseils.* — L. Kassak : *Lettre à Bela Kun.* — Moholy-Nagy : *Un scénario.* — S. Barta, G. Illyes, T. Dery. — E. Roudinesco : *Psychanalyse à l'origine.* — A. Jozsef : *Hegel, Marx, Freud.* — C. Dobzynski : *René Char ou la Justesse.* Et : Guillevic, M. Püst, J. Guglielmi, C. Adelen, N. Naderpour, M. Delouze, R. Arnaud, C. Held, A. Raynaud, P. Lartigue... (12 F.)
50. — UNE LITTÉRATURE PERDUE (Problèmes du récit). J. C. Montel, Y. Mignot, M. de Gandillac, M. Ronat et P. L. Rossi (sur J.-P. Faye), Cl. Francillon, Ph. Boyer (sur Robert Pinget) — J.-L. Parant — E. Roudinesco (sur Raymond Roussel). — Walter Benjamin (un inédit sur la « Crise du roman »), N. Leskov. — W. Kuchelbecker — M. Lowry — *Poèmes d'O. Mandelstam, traduits et présentés par Serge Andrieu.* — Et : A. Bosquet, R. Doukhan, D. Grandmont, M. Regnaut, C. Roy, C. Tessier. (12 F.)
- 51-52. — AGITPROP et LITTÉRATURE OUVRIÈRE EN ALLEMAGNE — 1919-1933 et 1947-1972 (sous la République de Weimar et aujourd'hui en R.F.A.). — Poèmes et textes de la fin XVIII^e et du XIX^e siècles. Franz Mehring : « L'art et le prolétariat ». — Un manifeste de Grosz et Heartfield — Entretien et poèmes de H. M. Enzensberger — Extrait du scénario de « Kuhle Wampe » de Brecht et Dudow — Chronologie — Biblio-discographie. Et : E. Roudinesco : « Mao Tsé Toung et la littérature de propagande ». Et : Ferenc Juhasz, Cl. Adelen, S. Andrieu et L. Ray. (15 F.)
- Supplément au n° 53. — VIETNAM : *Poèmes de Xuang Huang, Chinh Huu, Hoang Trung Thong, H. Deluy, Ch. Dobzynski, J. Guglielmi, A. Lance, P. Lartigue, L. Ray, M. Regnaut, M. Ronchin, P. L. Rossi, J. Roubaud, B. Vargaftig.* (6 F.)
53. — L'IDÉOLOGIE DANS LA CRITIQUE LITTÉRAIRE : E. Roudinesco — M. Ronat (Chomsky et la théorie littéraire) — P. Kuentz — J. Roubaud — P. Cocâtre (sur M. Blanchot) — J. Attié — M. Ronat (sur G. Bataille) — Y. Boudier (sur P. Macherey) — H. Deluy (sur la notion de poésie) — Entretien avec J.-P. Faye — Poèmes traduits du turc : Yunus Emre, Nazim Hikmet, Ataç Behramoglu. — Et : M. Regnaut. (12 F.)
54. — S. TRETIAKOV : FRONT GAUCHE DE L'ART / RÉALISME SOCIALISTE — JOSÉ BERGAMIN — Six poètes du lycée Chaptal. Et : G. Somlyo, P. L. Rossi, J. Garelli, A. Lance, X. Pommeret, M. Petit, D. Sila. (12 F.)
56. — POÉSIES U.S.A. : L. Zukofsky, L. Eigner, J. Rothenberg, P. Blackburn. — Contre-poésie : Vietnam, Les « Caterpillar », poésie américaine traditionnelle. — Hommage à Jack Spicer. — Neruda : poèmes. (12 F.)
57. — CHILI — ANGOLA — ESPAGNE. — La poésie de la Résistance (Pierre Seghers). — Rivière le parricide (E. Roudinesco). — Et : J. Izoard, M. Bénézet, J. Roubaud, C. Dobzynski. (12 F.)

Supplément au n° 57. — Alain LANCE : *L'Ecran bombardé.* Poèmes. (10 F.)

58. — POÈTES PORTUGAIS. — B. BRECHT : Notes sur son évolution politique (F. Fischbach). — Catharsis, distanciation, identification (E. Roudinesco). — Et : P. Lartigue, L. Ray, B. Vargaftig, M. Ronchin, D. Grandmont, A. Rapoport, C. Fabrizio, E. Ardoin, G. Squires. (12 F.)
59. — PROLETKULT et LITTÉRATURE PROLÉTARIENNE (Russie/URSS : 1905-1934) : un ensemble de textes inédits dans la plupart des pays du monde ; manifestes, éditoriaux, polémiques, poèmes. — De Bogdanov au 1^{er} Congrès des Écrivains Soviétiques — Chronologie — Bibliographie — Entretiens avec Claude Frioux, Michel Pécheux, Léon Robel et Elisabeth Roudinesco — Cahier d'illustrations — POÈTES SOVIÉTIQUES D'AUJOURD'HUI : la toute nouvelle génération. — Et : Maurice Regnaut. (328 pages — 24 F.)
60. — POÈTES HISPANO-AMÉRICAINS. — Et David Antin, H. Deluy, J. Guglielmi, J. Roubaud. (12 F.)
-

Supplément n° 1 au n° 61. — Claude ADELEN : *Bouche à la terre* (12 F.)

Supplément n° 2 au n° 61. — Joseph GUGLIELMI : *Pour commencer* (15 F.)

61. — POLOGNE : les avant-gardes (1917-39), la nouvelle poésie (1945-73). — GERTRUDE STEIN : poèmes (tr. et pr. par J. Roubaud). — L'œuvre poétique d'Aragon (P. Lartigue). — Et C. Adelen, C. Dobzynski, B. Vargaftig, A. Bensoussan, P.-B. Biscaye, E. Fabre, C. Gilbert. (208 p. — 15 F.)
62. — 1975 : POÉSIES EN FRANCE : l'évolution récente de la nouvelle poésie française, des études, des entretiens (la prosodie, le formalisme, la « tripe », l'édition, l'idéologie, etc.) — Et : D. Biga, M. Deguy, J. P. Faye, A. Garcia, J. Garelli, J. Izoard, B. Noël, J. Réda, J. Stéfan. — « Le Français National » — « Les Français fictifs » : entretien avec R. Balibar, D. Laporte, E. Balibar, P. Macherey, M. Pécheux. (200 p. — 15 F.)
-

Supplément au n° 63. — Mitsou RONAT : *La langue manifeste, littérature et théories du langage* (15 F.)

63. — KHLEBNIKOV, MANDELSTAM, LE FUTURISME, L'AKMÉISME, TYNIANOV, MAIAKOVSKY : Poèmes, manifestes, analyses, interventions, positions. — Articles ou entretiens : Hélène Henry, Claude Frioux, Yvan Mignot, Léon Robel. — Aïgui, Tsvetaleva, Souleïmenov, Sloutski, Eïkhenbaum, Akhmatova. — 20 pages d'illustrations. — Chronologie. — Bibliographies. — Et : P. L. Rossi, G. Jouanard, M. Ronchin, J.-P. Balpe, C. Lorho, J. Poels, H. G. Kerourédan. — Entretien avec H. Meschonnic. (336 p. — 27 F.)
-

Supplément au n° 64. — Léon ROBEL : *Littérature soviétique, questions...* (15 F.)

64. — TROUBADOURS : Ensemble bilingue (xii^e et xiii^e siècles), première tentative d'appropriation collective de ces poèmes en vue d'en faire des poèmes de maintenant. — Henry Bataille. — V. Khlebnikov. — Et : J. Roubaud, P. L. Rossi, M. Regnaut, M. Benezet, L. Nagy, G. Timar, J.-F. Reille, F. Buisson, M. Etienne, J.-C. Depaule, A.-M. Jeanjean. (200 p. — 18 F.)
65. — LA CUISINE : Saint Pol Roux, Monselet, Fourier, Mathews, Braun, Snyder, Yurkievich, Klebnikov, Desnos, Gertrude Stein, Cage, Cécile Lusson, Berchoux, Perec et autres auteurs du xv^e siècle à aujourd'hui, avec toute l'équipe de notre revue, des illustrations de Pierre Getzler. (208 p. — 18 F.)
66. — POETES BAROQUES ALLEMANDS — G. TRACKL — JEAN MALRIEU — Et : J. Tortel, J. Guglielmi, A. Lance, J. Roubaud, J. Daive, C. Carlson, E. Hocquard, M. Regnaut, E. Tellermann (Beckett), M. Broda (Jouve), D. Leeuwens (Jouve). (176 p. — 18 F.)

Action Poétique dispose d'une librairie, centre d'activités et de diffusion de notre revue, de son équipe, de ses amis :

LA RÉPÉTITION

27, rue Saint-André-des-Arts, PARIS-VI^e
 (près de la place Saint-André-des-Arts)
 Métro Saint-Michel
 Téléphone : 326-31-44

La librairie est ouverte tous les jours, y compris le dimanche et les jours fériés, de 15 heures à 24 heures.

Vous y trouverez des rayons très fournis, et à jour, de : POÉSIE, PSYCHANALYSE, CINÉMA, LINGUISTIQUE, CUISINE, HISTOIRE, POLITIQUE, PHILOSOPHIE et tous ouvrages sur commande...

Vous y trouverez tous les numéros disponibles d'*Action Poétique* ainsi que certains numéros épuisés en diffusion mais dont nous possédons encore quelques exemplaires.

**LE COMITÉ DE RÉDACTION TIENT UNE PERMANENCE
 CHAQUE VENDREDI DE 19 heures A 21 heures**

action poétique

bulletin
d'abonnement
ou de
réabonnement

Nom : Prénom :

Profession (si vous désirez la préciser) :

Adresse :

— Je m'abonne pour an(s) à la revue **Action Poétique**.

1 an (4 n ^{os})	France	36 F.	Etranger	50 F.
2 ans (8 n ^{os})		70 F.		100 F.
Soutien (4 n ^{os})		100 F.	(8 n ^{os})	200 F.

— Je désire également recevoir :

- Les numéros suivant parmi ceux encore disponibles de votre revue :

— Je vous adresse la somme totale de F par :

- chèque postal
- mandat postal
- chèque bancaire
- mandat-lettre

Action Poétique, 4.294.55 Paris, 19, rue Emile-Dubois, 75014 - Paris.

A , le

Signature :

P.S. - Je vous prie de bien vouloir adresser de ma part un numéro spécimen, accompagné d'un bulletin d'abonnement, aux personnes dont les noms et adresses suivent :

EUROPE

REVUE LITTÉRAIRE MENSUELLE

Nos derniers numéros spéciaux :

DESNOS	15 F
SADÉ	15 F
RIMBAUD	15 F
NERUDA	15 F
FREUD	20 F
CORNEILLE	20 F
LE ROMAN-FEUILLETON	20 F
VERLAINE	20 F
NAZIM HIKMET	20 F
ERCKMANN-CHATRIAN	20 F
LES FUTURISMES I	20 F
LES FUTURISMES II	20 F
MIGUEL ANGEL ASTURIAS	20 F
TRISTAN TZARA	20 F
PROSPER MÉRIMÉE	20 F
VIETNAM LIBRE	20 F
1875, LA RÉPUBLIQUE APRÈS LA COMMUNE	20 F
JACK LONDON	20 F
AGRIPPA D'AUBIGNÉ	20 F
MALLARMÉ	20 F
BLAISE CENDRARS	20 F
LITTÉRATURE ALGÉRIENNE	20 F
CRÉATION POÉSIE/PROSE	20 F
CHILI	20 F
LA FICTION POLICIÈRE	20 F

EUROPE

21, rue de Richelieu — PARIS-1^{er}

C. C. P. Paris 4 560 04

action poétique

« Collection Supplément »

Alain Lance : L'écran bombardé

Claude Adelen : Bouche à la terre

Joseph Guglielmi : Pour commencer
avec deux dessins de Thérèse Bonnelalbay

Mitsou Ronat : La langue manifeste,
littérature et théories du langage

Léon Robel : Littérature soviétique,
questions...